





مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

الكل

دراسة المسند :

نظرة على المسألة الثقافية في العالم الثالث

✻ الأرض وبيلم حنا . ك

✻ الدراما في الف ليلة وليلة

✻ حوار مع الروائي : عبد الحكيم قاسم

ادب واقف

مجلة كل المثقفين العرب

بمديرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد السادس عشر

السنة الثانية

أكتوبر سنة ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

مالك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسكّن التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ للرسائل □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كبريت الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة ١٢ عدد

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

أدب وقت

محررها: حزب الناصح الوطني النقض الوحيد

في هذا العدد :

صحة

* افتتاحية : وبحررت من الشكوى على باب الخليفة فريدة النقاش ٤

* شعور : علاقات عبد المنعم رمضان ٨

* دراسة العدد : نظرة على المسألة الثقافية في العالم الثالث
كيف نجعل من الثقافة قوة تحرر ؟

د. فايز بكداش ١٢

* قصة قصيرة : طقس بيومي قنديل ٤٠

* رواية الأرض : وفيلم حنا ك رجاء عدلى ٤٤

* قصة قصيرة : زيارة محمود الورداني ٧٢
الدراما في ألف ليلة وليلة
استيفان زفاغ

ترجمة وتعريب الدكتور أبو بكر السقاف ٧٨

صفحة

- * انتبه ... جاء دورى
٩٢ محمد سليمان
- * اغنيات في المنى
٩٤ يحيى خليل
- * اسماعيل ولى الدين .. من الاشب للسبينا
١٠٧ عاطف فتحى
- * قصة قصيرة : سلمى للبلاد
١٢٣ ابراهيم فهمى
- * حوار العدد مع : الروائى عبد الحكيم تاسم ايلم الاتساق المنة
١٢٥ اجرتة : اعتماد عبد العزيز
- * ملاحظات على ملف « اهل دنقل »
١٢٦ ه . مصطفى زاجب
- * هؤلاء الشعراء .. وجداول النقاد
١٢٨ نادر ناشد
- * حول النقد والتمنع وتوحات التخلف
١٢٩ محمد سليمان
- * تعليق على العدد الثالث عشر - ختمًا لغوى شائع
١٥٢ نبيل هريى - فزه
- * فؤاد حداد : ورفعت فنى مقام الشعب
١٥٦ احمد هريدى
- * دليل المصطلحات الادبية
١٥٩

وتحررت من الشكوى على باب الخليفة فريدة النقاش

« ... لما تسريت من بين أصابع العاجزة سيالت نفسي ما جدوى الطب ؟ ما جدواه ان كان لا يستطيع على الأقل ان ينظم عشوائية الموت حين يأتى فى غير أوانه » .

أى فخر ان نعرف كل التشخيص ولا نعرف اقامة العدل ؟

سوف نجد أنفسنا فى خضم عشوائية ما يجرى على امتداد وطننا العربى نتساءل مع طبيب « بهاء طاهر » فى قصته « أنا الملك جئت » .. نتساءل بوجع مشابه :

أى فخر ان نعرف كل التشخيص ولا نعرف اقامة العدل ؟

نعم أى فخر ؟

فهل بوسعنا — اذن — ان نتقدم الى ساحة اقامة العدل بأبدينا ، وهل تلك نحن كحقتين أفراد قليلي الحيلة ان نتوصل لاجابة شافية عن اقامة العدل فى هذه الدنيا .. لو بقينا افرادا قليلي الحيلة ؟ لو ظللنا ابرر لاسئلة ولا جواب ؟

ماذا فعل طبيب « بهاء طاهر » ؟

« قررت أيامها ان انهى كل تلك اللعبة بطريقتة معقولة . قرأت فى مجلة علمية عن بعثة من علماء الأنثروبولوجيا تسافر لأواسط افريقيا فتطوعت فيها طبيا . ذهبنا الى قبائل لم تعرف غير الأطباء السحرة .

هناك لامست المجنومين . لدغتنى حشرات كانت أسرابها الهائلة تطير
في الجو كأعمدة يسوداء من دخان . أصابتنى الحمى وجاعنى التسسم
ولكننى رغم ذلك رجعت . » .



تلك معادلة مضممة بالحياة للرحلة المرجوة للمثقفين الوطنيين في
قلب شعبهم وضميره ... في تفصيلات همه اليومي وتداخل الاجتهامى
والوطنى والقومى والانسانى في تشابك فريد .



عليه ان يوغل في هذا العالم ويعود .



ليس مطلوباً من المبدع ان يكون داعية سياسياً لان تلك مهمة
أخرى ، وليس مطلوباً منه ان يختار نماذج — قسراً — من بين الأبطال
والمناضلين فحسب لأن هؤلاء يوجدون في الواقع ويلهمون الناس
بطريقتهم ، لكن التزامه هو المطلوب بالضبط ، ذلك الالتزام الذى لم يكن
أبداً فرضاً من جهة ، أو قيداً على أحد ، وحيث تقدم تجربة المبدعين
الكبار في فلسطين رداً حياً ومتجدداً أبداً على هذه المتولة المستهلكة فقد
خطت الأجيال المتعاقبة علاماتها الخاصة بها في الثقافة الفلسطينية
الحديثة وزرع كل شجرته الفريدة في غابيتها الكثيفة ابتداءً من البشائر
العظيم ، « أبو سلمى » وصولاً الى القصاص « محمد على طه » وحتى
الأجيال الجديدة الشابة التى ما زالت تجرب وتبدع وتناضل ، كذلك
كان — وما زال — حال المبدعين الكبار في عصرنا على امتداد المعمورة
من مكسيم جوركى وشارلى شابلن .. من جورج إلمو الى ناظم حكمت
ويلماز كوناى ويابلو نيرودا ... من « جيمس نجوى » في كينيا الى
« جنكيز أيتموف » في مونغوليا ... هؤلاء الذين أنصتوا بعهد العشاق
المستبشرين وانفداع روحهم الى نبض الحياة الشعبية في اخفاقتها المر
وانتصارها ، في سكوتها المراوغ وتقلبها المجهد ، في حالات انحصارها
كااوت وصعودها كالشهب . كانوا ومايزالون جهازاً حياً لقياس الزلازل ..
« سيسموجراف » على حد تعبير « تولو ستوى » يستشرف ما يعتمل في
باطن الأرض . انه العلم الذى يفتح فيه القلب الموهوب مع الدماء شوقاً
لا يحسد الى العالم الجديد .. انه الانصات الصحيح الذى لا غنى عنه
لمبدع يقبض على مهمته النبيلة كالقبض على الجمر .. لمبدع مهووم حقاً
في عصرنا حيث تخوض شعوب المعمورة — كل بطريقته — المعارك

الفاصلة الكبرى والآخرى لتجتاز آخر معازل الوحشية في المعالم القديم الذى جرى فيه تكثيف وتطهير لكل نراث القنص والعبودية والنهب ليتبلور في احتكارات عالمية تسمى لتسليح الفضاء والقضاء التام على الحضاره ولا تلوى على شيء (إن اجتياز هذه المعازل الذى يتعاطم كمثل نضالى بمساده نزيهة من وطن الاشتراكية الأور - الاتحاد السوفيتى يقرب حتيا يوم ميلاد العالم الجديد في هذه البلدان ، يوم يتربع فيه سيد واخذ على العرش لا يبارى سيد واحد هو : العمل الانسانى ... يوم انتصار الاشتراكية وانكسار الرأسمالية . ولا يمكن للفن الذى يضع هذه القضية بكل تفصيلاتها في القلب ان يكون عديميا ، اى لا يمكن له أن يكون هامشيا رجعيا متسرلا بجمال الموت وجلاله ساعيا الى هبة الموت كخلاص آخر كترح مستعص يطارده كبار المبدعين الرجعيين كيلاذ شكلى من جحيم الاحتكار ذلك الاحتكار الذى ينهب الشعوب ويسفك الدماء في العالم الثالث ويصب الروح الحى للانسان ترسا جامدا في آتة الجهنمية لجنى الأرباح في وطنه الأسلى .

ذلك الاحتكار الذى نعرفه الآن جيدا ... ينتصب أمامنا وجها لوجه .
سافرة ملامحه مرئية خطاه ، ماعرة حذر قتاله نعرف التشخيص جيدا
اذن وبقي ان نعرف اقامة العدل .

يعلمنا آباؤنا وأخوتنا على امتداد الوطن وبطول الأرض وعرضها
أن الطريق الذى فتحوه لنا يفضى ، وأنه في الغضب العميق وفي السخط
المترام وفي اللاهيج الآتى لنار خابية ما زالت تحت اكرام قبالة التفضيل
والزيف سوف يعلو صوت النشيد محبلا بالوعى الجديد واضحا لأحزاننا
وعيقنا كهفتنا على اجتياز البرزخ الموحل .. وأن كلن شحيحا الآن
كلنا كراخ اليمم الفقير .



يا دامي العينين والكفين

ان اليل زائل .

لا غرة التوقيف باقية

ولا زرد السلاسل .



نسائل بواكر النهوض الشمسى الكامح في وطننا من جيعه امامه
العدل ... نسألها من المخلص ، تطارد الأفكار والصور في للشوارع
لا في أعماق النفس وحدها حين يتجر العزن ، لا في بطون الكتب وحدها
حين يفيض نهر الواقع على الشيطان ويتغلق للفن الذى يقف بمنجبة الى

جانب الفضال السياسي العلى المباشر .. فن القضية والمهمة الذى تتجلى فيه عناصر حداثة حقيقية تبدو عطفائية بقدر ما هى تعبير عن احتياج ، بقدر ما هى تحسّر من النظر الاعتهادى من بخصانر الأكلار الراسخة كجبل بفعل الهيئة الرجعية ، انها حداثة اطلاق الروح النقدى بلا حدود حيث تتوالى الأسلة الأخرى لنعرف كيف نقيم العدل .. ويتحول الفن الجديد بأسلته المحرقة الى سلاح روحى بتار يطاول فى قدرته ونفاذه قامة الحواذيت والأساطير الكبرية بأثرها العميق والمتجدد أبدا فى حياة الشعب وإلى الجحيم أيتها الأسئلة الرىضية المجردة الباردة عن انحدائة وتجدد الأشكال ... الى الجحيم لأن شمّس الغياة تتسلل الى غابقت انجرداء ليورق الابداع الجديد ويتمل لثراث المتناوم حيث ينتفس هؤلاء المبدعون الهواء الساخن النقى طائرا من الجهات الأربع ، من حقول مصر ومصانعها من المقاومة المتنامية فى الوطن المحتل ، من بسالة المحاربين وبسالة الشهداء وعظمة المضمون فى ارض لبنان .. من استبسال الشعب فى جنوب افريتيا وبلدان اسيا وامريكا اللاتينية .. حيث تضع حركة انتحرر العالمى توقيمها الدامى على جبين العصر ملتهـ للنصيته وأدواته قادرة بالدرجة ذاتها على الحاق الهزائم الموجعة بعذوها مهما تلاحت هزائمها .. وهى تنتزع الأفراح نبضة نبضة — كما تنتزع خبز يوبها لقمة لقمة لاتختزل شيئا أبدا ، ما من هبة أن نصر مجانس ، بين الجرح والجرح جرح وبين طعم المهانة المر وطعم المهانة المر مراره اضانية تردّها مصاعفة الى مصدر اعدائنا وهى تنهض ممثلة بكل ما هو شحيح فى يديها فياض فى قلبها تنق بجدارة باب المستقبل تروى شجرته بدهاء أجمل الأولاد وأعلى البنات .. تبين ملامح طريقها الوحيد لآتية العدل لا تتسول حتها فى الحياة بل تستخلصه فكل الأكم يخلق نارا للمستقل .



يقول محمود درويش :

دمعتى فى الحلق ، يا أخت

وفى عيني نـار

وتحررت من الشكوى على باب الخليفة

كل من ماتوا

ومن سوف يموتون على باب النهار

عانقوني ، حسنموا منى تخيفة

غريدة النقاش

علاقات

عبد المنعم رمضان

الأول

للببوت العتيقة
مزاجها الخشبي
بمقطق
هذا دمي
يضع الأغنيات على قامة الظل
ينسجها في الضلوع
ويرسم برديّة
ثم يحلم بامرأة نائمة
ليس للريح وشوثة المرأة النائمة
للمحطات أقبية
والغناء طويل
هويل
كمسرح تمطى
وادخل ركبته في الحشائش
وانساب تحت المطر
للجواسيس عينان
تلمعان

وتطفئان

كبارودة نسها الجند

لحظة كان يراودهم حلمهم بالذهاب

ولحظة امسكهم من سراويلهم

هاجس

ان سنبله

سوف تاكل سبع سنبل

ثم تجيء الى العشب

يهرب منها الجرافين

والشجر المظبد

ينكثون امام التماعاتها .

ان طيرا لدى الامق

يمنحهم حقهم في السفر

للبنات البليدات

قافلة من منازل

للأمهات عناقيد نور

عنلاقيد نار

ابن الحاصل

لى ولبد سوف يلقى

ويحمل مثلى المناديل

والورق المتفضن بالزهو

والشجرات الرقيقات

يحمل مثلى القصائد

ينفضها

ثم يحمل مثل الجميع

المحففات

والالوية

أنت مستهتر مثل نفسك
مستقبلي

كمارضة الباب
تصرف خطو الزمان
فتمسكه من قفاطينه

ثم تخلق عنه البهاء
تجرده من ضباب التوقي
ومن نذبات الفجاءة
تمسح فوق يديه

فيلث مثل الطريدة
بنسب تحت شعيرات جلدك
ياكل منها الجنور
ويكبر
أنت قصير صغيرا
ويكبر
ترتج

يرتج مثلك
نسلك كل الممرات
يسلكها
ثم يكشف عريك
ياخذ من راحتك الحفلات
بوصى لفيرك
أن يرفعوا الآلوية



لم أزل رابضا نحت أقدامها
لم أزل اتحسس غروتها
كلما أذعنت للنفاس

لم ازل أستريح على ركبتيها
إذا هدهدتني
ودلت على ملائكة متعبين
انا واحد عندها
واحد مثل سرتها
مثل تجويفها الأبدي
ولنبتس مثل خطواتها
وهاويتي تتناصف بيني
وبين خيلاناتها

٥٢

هاويتي تتناصف
هل كان لى غير هذا الحضور
النشيد الختامى
هل كان للجسد غير المذلات
والبرد
والنمى العاطفى
وهل كان للريح وشوشة
غير وشوشة المرأة النائمة
للمحطات اقبية
ولنسا عالم
يضع الآن أوجاعه بيننا
هل سيفصلنا
انت ماهيتى
جسدى
شجر الصنوبر فى عنقى
انت ممجونة باقتدارى عليك
ومسنودة بامتناعك
لابسة ثوبك القطن مثل جميع القصائد
ماختلطى بالحدائق والناس
لا تجزئنى
أهلكينى
ولا تجزئنى

دراسة العدد

نظرة على المسألة الثقافية في العالم الثالث كيف نجعل من الثقافة قوة تحرر؟ د. فايز بكداش

ترجمة عليدة لطفى

« لكي يجردنا بسهولة أكثر

بهذوء أكثر

لم يعد العدو يضع الأغلال في أقدامنا

ولكن في منبت رؤوسنا »

ناظم حكمت

من تصيدة

« الأعداء »

د. فايز بكداش : دبلوماسي مصري دكتوراه الدولة في العلوم السياسية من جامعة

السوربون .

ما هي الثقافة ؟

— هي إحدى الكلمات المستخدمة بكثرة من قبل أصحاب العلم والجهلاء أيضا ، كما أنها إحدى الكلمات المتعددة المعاني والمفاهيم مثلها هو الحال في مفهومى « الحضارة » و « الأيديولوجية » والمنتمين الى نفس الحقل النظرى الذى يندرج تحته موضوع الثقافة .

— بالنسبة لى ، فالثقافة تشتمل على مجموع الانتاج الذاتى لأفراد مجتمع ما (بعينه) (سواء الفكرى او العاطفى ، العقلى او الحسى) من خلال علاقاتهم مع الطبيعة ومع أبناء جنسهم . هكذا تشتمل الثقافة على الممارسة العلمية والأيديولوجية أيضا وان كان لكل منهما كيانه المنفصل عن الآخر إلا أن هناك علاقات كثيفة ومستمرة بين الاثنين . **الثقافة مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية .**

— أما الحضارة فهى تحتوى على هذه العناصر الروحية ومظاهرها المادية واسقاطاتها التجريبية وركزتها المادية وأشكال فيزيقية من مؤسسات ومنظمات الى المقامات الحجرية .

الحضارة هى حسب المصطلح الهيجلى « روح موضوعية » تسكن « الروح الذاتية » المثلة فى الثقافة .

الحضارة عبارة عن وحدة اجتماعية كاملة *totalité sociale* او مجموع الوحدات الاجتماعية الكاملة (١) .

هذان المعنيان : الثقافة والحضارة ، لا يمكن الفصل بينهما اذ من أجل التحليل والعرض العلمى ، انهما يتداخلان مع بعضهما . كل ثقافة تفرض مسبقا لى تظهر للوجود أساسا ماليا للقوى المنتجة وعلاقات الانتاج ومرحلة معينة من التطور التاريخى للطبقات الاجتماعية (٢) .

الثقافة ، لماذا هى مهمة ؟

يتضح مما سبق ان أى مجتمع انسانى لا يضمن وجوده الا عن طريق الثقافة والعلم والأيديولوجية معا ولا نعى بذلك أن الثقافة تكفل له سبل المعيشة ولكننا نعى أن الثقافة *Le culturel* تحدد نمط او أسلوب حياة المجتمع . واذا كانت الممارسة الاقتصادية تؤثر للحياة امكانية استثمارها والاعتراف بأن الجانب الاقتصادى يشكل جانباً مقررًا للأمور فى التحليل الأخير لا يعنى الوقوع فى « الانتصابية »

وليس هناك فى الواقع اية ممارسة اقتصادية خالصة الا وتحكمها عوامل ايدهولوجية وسباسبية . الا ان الاحتياجات الحيوية تنفق بعون شك الاحتياجات الأخرى ، بمعنى أن الاحتياجات الحيوية

تأتى في المقام الأول ، بالإضافة الى أنها تعجز إمكانيّة وجود الاحتياجات التالية بما أن هذه الاحتياجات الأولية لا تستغنى عن الوسائل المادية (من أجل الملّك والملبس والسكن ...) وهى احتياجات لا يمكن إرجاؤها أو تجميدها . وعدم إشباعها يؤدى فى النهاية الى الموت والى انعدام الحياة نفسها ، كما انها جامدة وغير قابلة للتبديل (٢) .

بهذا المعنى « تحدد الحياة الوعى » . كما أننا لسنا بحاجة لتحديد مدى أهمية العلم للمجتمع . فالعلم ضرورى لبقاء الجنس البشرى لأنه هو الذى يمكن البشر من السيطرة على الطبيعة واستخراج عناصرها الضرورية لوجودهم .

الأيديولوجية .. ماذا أقول عنها ؟ أهى فلسفة ، أخلاق ، دين ، معتقدات ومذاهب سياسية قضائية واقتصادية أم هى فن ، شعر ، أساطير وخرافات وتعلّجات أخرى للروح الجماعية للشعوب ؟

الأيديولوجية إما أن تكون لها خواص الحافض الخيب والفنك للعلاقات والروابط فيما بين الأجزاء أو خواص الأسس الجامع والمنظم لأجزاء جملة المجتمع (أو المجتمع بأكمله) . تتبادل الممارسة الأيديولوجية هاتين الوظيفتين ودرجات متفاوتة حسب تعرض الطبقات الاجتماعية المختلفة ، ذلك لأن الأيديولوجية ليست كالمعلم : بحثاً عن الحقيقة . ان هدف أو غاية الأيديولوجية ليست المعرفة ولكن خدمة الطبقات ولا تستمد أسباب وجودها من فحوى الشروح *interpretations* التى تقدمها ولكن من أشكالها باعتبارها ترجمة وتعبير عن احتياجات وتطلعات ومفوحات تطالب بالإشباع (٣) . وهكذا فإن الأيديولوجية يمكن أن تكون سلاحاً خطيراً لهدم نظم اجتماعية قائم .

ان الممارسة الأيديولوجية للطبقة الثائرة تأتى بما نسميه الشقاق الأيديولوجى *Saission ideologique* والذى يمكن فى انفصال هذه الطبقة الثائرة وانصرافها عن قيم ورموز وإشارات الطبقة السائدة ، وهى اللحظة الحاسمة فى أى عمل ثورى . ولقد رأى جرامشى ذلك بوضوح حيث أكد على أهمية الكساح الأيديولوجى ليس بالشكل الجزئى من دعابة وإثارة (تحريك) ولكن بالشكل العام من إرساء ثقافة جديدة تنشر بها جملة الكثافة الاجتماعية (٤) .

لكن الأيديولوجية مداومة وتكامل وهى دعامة أى سلطة سياسية . كما انها تغلف بملتها استخداماتها المحترقة للثوة التى هى دائماً وحسب قول ماكس ويبر *Max Weber* : «عائق غيرقى شرعى» (٥) . الأيديولوجية بشكل أشمل هى شرط من شروط سير أى نظم

انتاج ولحادة تكراره .. وماركس نفسه الذى أكد على الدور الأساسى للعلل الاقتصادية لم يفته أن يلاحظ عقلية الأيديولوجية ، وهو الذى وضع وجود الأيديولوجية وكذلك الممارسة الاقتصادية فى الرأسالية على هيئة « الفتنية » « الصنية » Fetechisme ، والتى تسمح للوسطاء بمعرفة المعادل العالمى للتبادل والعلاقات الواقعية للانتاج (٧) .

لقد كتب جرامشى للسدى اهتتم اسلسا بهذه المسئلة قائلا :

« العلاقة المحددة تقوى المجتمع داخل بنية معروفة لجهاز الانتاج تضمنها (بمعنى انها تصبح مستمرة ودائمة) بنية فوقية واضحة ، سياسية واخلاقية وقانونية » (٨) .

وبالفعل عن طريق ما هو أيديولوجى L'idiologique تدور عملية التراج الناس كمحركين فى الممارسات الاجتماعية المختلفة فى المواقع المختلفة التى يحددها ويقتنها الانقسام الاجتماعى التقنى وعن طريق وضعهم فى قالب نفسى وثقافى واحد مع ما تتطلبه أدوارهم ومهامهم .

وتتكون عن طريق الأيديولوجية لدى هؤلاء المحركين « عادة » *habitus* بمعنى مجموعة دائمة من طرائق التفكير والادراك والتوقع والفعل والتى تعبر عن استبطانهم « للاستبدادية الفلسفية » وهى ثقافة الطبقة السائدة ، وهى وظيفة يمكن وصفها « بالعنف الرمضى » (٩) ، لسفنا هنا بصدد استشارك لا مبالى ملبى يمكن أن يحدث فى مجتمع بلا طبقات يتشكل من افراد كالذرات المتساوية كالتى يصورها علم الاجتماع الأمريكى للسائد (١٠) الاثير الأيديولوجى الذى يسبح فيه الجسم الاجتماعى لا يسمح فقط بتحويل الانتاج (الذى هو مظهر كى) بل ويتصيره فى اتجاه محدد الا وهو اتجاه المصلحة المفرضة للطبقة السائدة (وذلك مظهر كى اسلمى أيضا) .

هذا التكيف - ولتوضيح الأمور - ليست له اية صلة بنشر المذاهب وبالدعمية ، انه ليس بسجل للاجابات الجازمة التى يجب أن يحفظها ويتذكرها المرء ولكنه نمط معين من الادراك والتفكير يتولد تلقائيا من مسائل راسخة فى العقل .

لذا تهمل الثقافة مشكلة فى بلاد العالم الثالث ؟

الوظيفة الأساسية للثقافة فى تلك البلاد مشوهة بشكل خطير ، كما أن هناك اقلا خطرا من شأن تأثيرها وفاعليتها . ان تشكيل النظام الراسمالى العالمى - الإمبريالية - فى مركز معين وكذلك محيط معين لم تكن من نتائجها المباشرة عدم التوازن البنفسوى فى المجتمعات المحيطة Peripheriques على المستوى الاقتصادى فقط

ولكنه أحدث أيضا عدم توازن ثقافى يمكننا أن نعبر عنه بمفهوم « *الازدواجية الثقافية* » *dichotomie culturelle* . ان الميلاد الراسمالية المتأخرة هى من الناحية الثقافية مفككة وغير مدمجة بالشكل الكافى .

ان المساعدة فى اى مجتمع من مجتمعات المركز هى ان تكون هناك مسافة تفصل بين الطبقات المختلفة للبينان الثقافى وبخاصة بين مستوى الايدولوجية الصريحة والرسمية لمفكرى ومتقنى الطبقة السائدة العضويين ، وبين مستوى الايدولوجية الضمنية *implicite* التى تعبر عنها جماهير الشعب . الا ان هذه الطبقات تترابط فيما بينها بتدرج فتتسع تدريجيا من اعلى الى اسفل لتعطى للبنية الثقافية صلابة وتوازن . ويجمع هذا الى التقدم المادى للمجتمع الذى وادبه بالوازاة تقدم ثقافى مهد السبيل امام القوى المتفجرة ، لدرجة انه امكن اكتشاف المصادر الاخلاقية والفكرية « *لروح الراسمالية الحديثة* » فى اوربا من خلال الموروث الايدولوجى الاوربى (١١) .

بالطبع مع اختلاف فى الوفرة لدى كل مستوى ، ومع ذلك فان التطور كان شاملا ومؤثرا على جملة المجتمع .

ويختلف الوضع فى المجتمعات المحيطة الافريقية والاسيوية والامريكية الوسطى والجنوبية حيث تكتسب المسافة بين المفكرين والجماهير اتساعا فى عبق الهوة بين الاثنين حيث تنفى امكانية مداواة ما يفصل بينهما لانه ليس فقط القدرة على التحريك والسيطرة على وسائل الانتاج العلية والايدولوجية كما هو الحال فى مجتمعات المركز، بل هو ايضا معرفة استيعاب مجبوعة من الدلالات انتجتها مجتمعات غريبة عنهم على مدى قرون طويلة وهى بالفعل بالنسبة لشعوب فى معظمها لا تعرف الى الآن القراءة والكتابة بلغتها الخاصة تمثل اسرار عالم آخر وزمن آخر .

تشكل ثقافة العلماء والمتقنين والايقولوجيين فى الغارات الثلاث (آسيا - افريقيا - امريكا الوسطى والجنوبية) قطاعا تابعا للخارج وبخاصة للعالم الراسمالي المتقدم ، فطمع دور الرابط الذى يربط المجتمع المحيط بالمركز ، اما ثقافة الجماهير فتتشكل قطاعا آخر يغنيه الموروث الثقافى القومى - وهناك علاقات بين هذين القطاعين ولكنها تميز عن ترجمتهما فى بنية محكمة ومتكاملة ويقتبه التقاء ثقافتين للتقاء كوكبين عن طريق التسلخوب وقد كان هذا هو انطباع البعث الاستكشافية الفرنسية ابان وصولها الى مصر عام ١٧٩٩ . وبهذا هذا التاريخ اصبح على الشعب المصرى ان يحلق فى عتبات الستين ما حققه الاوربيون منذ القرن الخامس عشر . فتولدت البعثات للخارج

وتترجم كميات من الكتب وتنشأ المدارس والمعاهد . وتشهد البلاد ظهور مجموعة من الصنوة المثقفة تنافس على قدم المساواة ساداتها الأجانب ولكنهم لم يستطيعوا أن يحركوا قلب وروح الجماهير العريضة والتي تنوء تحت ما يشبه المحاكمة الكافكاوية ولم يتمكنوا من ارساء العقلانية الجديدة التي أتت اليهم من الخارج . فنجسد هذه الظاهرة المصرية الخالصة والتي تميز المنطقة المحيطة بالمركز عامة وهي عبارة عن « مجمع يبنى نفسه من أعلى في حين أن القاعدة تحاول إعادة الاحاق بالركب بعيدا من الخلف » بعيدا من أسفل » (برك) (١١) BERQUE والبلاد التي تنمو في وقت أو آخر عن ساعد الجد في أحيائها لمواضيع التاريخ يجب أن تمر بتجربة العجز الثقافي ، بما أن تلك هي وظيفة هذا الوجه غير المتناسق وغير المتوافق لبنيتهم الثقافية .

هذه المهام سواء كانت تحرر أو انشاء قومي لا يمكن ان تدار حدا الا بتحريك كل الطاقات : الواضحة والكامنة ، الظاهرة والمدفونة . هذه المهام لا يمكن ان تكون الا التعبير عن روح الخلق والنشاط للشعب بأكمله قرر ان يقصدي بتأليف محكم لما يمكن أن يظل قدره المحتوم أى: الانحطاط المادى والروحى وهذا عمل عظيم يستدعى وصل القيم الثقافية الوافدة (exogenes) : الضريبة بالقيم ، الذاتية (الداخلية) endogeves والتي مازالت مؤثرة وفعالة . واتصهار هذين القطاعين في قالب ثقافى موحد لا يتأتى الا اذا تسلطت النظرية على الاحكام ، لم يحدث قوة مادية (١٢) .

أما الجماهير فليس بإمكانها ان تشترك — اذا افترضنا ان السلطة السياسية ترغب حقيقة في اشتراكها — الا اذا أحست ان كل ذلك يخصها وبالتالي تنحرف في أعماقها وتنبسط لديها دوافع عميقة . وهذا لا يتأتى الا اذا انطبعت القيم العلية والايديولوجية في نفسية البشر بحيث تعدل من دمجهم الجماعية "surmoi collectif" (١٤) . هذا الوصل بين التسيج النفسى وبين التركيبات (البنيات) الاجتماعية هو الذى يشرح استبطان الضرورات الثقافية وفي المآثم الأخير للتأثيرات والانفعالية الايديولوجية . ليست الايديولوجية تنبأ واعيا ومتعملا من جهة الجماهير لمقولة منطقية ولكنها في الاصل استكشافهم وتعرفهم على تطلعاتهم واحتياجاتهم المعروفة واللاواعية بصورة أو بأخرى من خلال المحتوى المفهوم ضمنا خلف المعنى الواضح للمقولة .

وتأتى هذه الموافقة في شكل رمزى ان وظيفة الايديولوجيين المحترفين تكن في تحقيق وتوصيل هذه الترجمة التى يجرى التقلب من

شأنها عادة .. وهذا يتطلب منهم أن يكونوا جزءا من نفس عالم الدلالة (١٥) *signification* وبذلك فللبشر احتياجات ثقافية وإذا كانت هذه الاحتياجات تأتي في المقام الأخير نظرا لشروطها المادية فذلك لا يقلل من ثباتها (كثافتها) ولا من ضرورة إشباعها ، كما أنها تنبع من احتياجات أولية مادية بل ومن تعارضها — كالحفاظ على النفس والنوع والدوام الحيوية والجنسية (١٦) .

لا يتأثر الواقع الثقافي عند الطلب بقرار سياسي ذلك لأنه مستقل ، ويؤثر عليه التحول الاقتصادي بلا ريب ولكنه تأثر غير مباشر ومعقد ولا يحدث إلا على فترات طويلة لأنه لا يؤدي مفعوله إلا من خلال الجوهر الكثيف للثقافة نفسها .

وقد أثبتت البحوث أن الثقافة تتكون على الأخص على المستوى الشعبي من طبقات مترامية وأن تطورها تراكمي ، أنه تراكم ثقافي يختزن رواسب كل العصور حتى أقدمها (١٧) .

كيف تبدو المسألة الثقافية ؟

إن ظاهرة الجلاء الاستعماري *decolonisation* الذي بدأ في منتصف القرن الماضي وازداد بشكل ملحوظ عقب الحرب العالمية الثانية يظهر لنا مدى سعة وصعوبة وتعدد أبعاد العمل الذي تواجهه اليوم غالبية شعوب الكرة الأرضية . لم يكن الاستقلال الشرعي *Bien vite l'indépendance de son acception juridique ne devait plus* تتوجها لتنسيق أو تدرج ما (processus) ولكنه إشارة لاحتمال *apparait le couronnement d'r processus mais Co la Possibilité de son enclenchement* بدئه (انطلاقة)

إن دخول شعب في التاريخ لا يمكن أن يكون إلا تدبيرا (أخذًا على العاتق) على جميع المستويات (١٨) هو بمثابة (أحياء) واسترجاع للجسم الاجتماعي في جميع أجزائه كما أنه لا يفتقر عند حد السياسة فقط بل يتعداها إلى الاقتصاد بشكل خاص وكذلك إلى الثقافة حيث إن هدف الاستقلال هو : استرجاع الهوية (١٩) . هكذا نجد في مصر على سبيل المثال أن البعد الثقافي يظهر من خلال الرفض العميق لمحاكاة الغرب التي نادى بها في العشرينات وما قبلها صفوة المجتمع الأولون والتي كانت تعتبر أوروبا نموذجا يحتذى (٢٠) وكان التقدم بالنسبة لها يكن

في الاقتراب من الأوربيين المتقدمين عنا والنقل عنهم ومحاسنهم الى جانب اقتناعهم بأن مصر لا تمثل جزءا من الشرق ولكنها أساسا أوربية (٢١) الا انه في نهاية الثلاثينات مع طرح مسألة الأصالة الثقافية تشكل نوع من الأزمة الأيديولوجية أزكت موجة قومية جديدة بلغت لوجها خلافا ثورة ١٩٥٢

واتخذ عدد كبير من التنظيمات الجديدة كالأخوان المسلمين وحزب مصر الفتاة الذي أصبح بعد ذلك الحزب الاشتراكي ، اتخذوا من الاسلام مرجعا لهم وكان هذا التحول في البداية تلقائيا وصادرا بعيدا عن أجهزة الدولة الأيديولوجية الرسمية . ولكن كثرة الضغط أدت الى تحول أجهزة الدولة الأيديولوجية الرسمية من الداخل وتضهد سريعا مغارقة Paradoxal : فان الذين تفنوا تنييا بالليبرالية انسلخوا من حلداهم واتخذوا جانب الدفء عن التراث الاسلامي واعلاء شأن التاريخ الماضي (٢٢) .

• وكان الاسلام حصن الجماعة من غزو التغريب (٢٣) •

ليس صدفة ان شلكت ثورة ١٩٥٢ وفق هذه النزعة القومية الكثيفة والفعالة وأيديولوجيتها للتركز على خصوصيتها ولتطرح فكرة محاكاة الغرب . وحين تطورت النظام بتأثير من تطوّر علاقات القوى على الصعيد القومي والدولي لم تلمعن - السلطة - في صحة الافتراض السابق ولهذا ظهرت مقولة الاشتراكية « العربية » او التطبيق « العربي » للاشتراكية (٢٤) كان مفهوم الثقافة انها مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية على نفس مستوى السياسة والاقتصاد وكان هناك تأثير متبادل يحكم علاقاتهم (٢٥) اما الاسلام فكان هو الدين والأخلاق الاجتماعية والهوية الثقافية في نفس الوقت . وعلى مستوى الماضي تخيلنا المستقبل ، فكان ذكر تاريخ الوطن الذي صنعته الآثار والكنائز يهدف الى اشغال الخيال وإشاد الأعمال وهدايا (٢٦) كما شاركت حركات تحرير أخرى في أمكن مختلف من القارات الثلاث - آسيا ، وأفريقيا وأمريكا الوسطى والأجنبية - في نفس الرقص للبيئة الثقافية الأجنبية ، كثيرون منهم سقطوا اليوم في المعركة ضد الإمبريالية وسكنت « صدامهم المذوي » وتدأعت حكوماتهم ومع ذلك ظهر في أمكن أخرى من أصولها الطريق ، ولأحت في الاتفاق موحدة جديدة وتخلخل اناساق الحديث المهيمن . وعلى حد قول زبيطر : « قلل يؤدي دوره ، يسيطر ويتشكل معنى عبر أجيال متعددة ولكن في داخله يحمل بكرة الموت وتكمن في قلبه شواهد دماره (٢٧) » .

ونحن هنا بصدد اتجاه عام وشامل لكل من يريد أن يعقل الواقع ويعيد تشكيله في بلدان العالم الثالث . هذا الاتجاه نادرا ما يتخذ تابعا عقلانيا (٢٨) وفي اغلب الأحيان يكون في طليز بحسب نفساني المشبوب أو في طور الشعارات السياسية ، كما أنه ليس فقط من فعل قوى الانجاء الثالث (عدم الانحياز) المنفصل عن الرأسمالية والاشتراكية السوفيتية بل من الذين ينتمون للغرب أو للماركسية . لقد داومت الدورة الصينية طويلا واجتهاديا المسحة اغتيايه داخل اطار الاشتراكية الماركسية مقاومة الحيل المكيلة لدعاة التغريب occidentocentrisme و « الاقتصادية » economisme التي مازالت تترجح تحتها (٢٩) .

وقد أكد مشروع التنمية على بديهية الدور الاساسي للثقافة . وكما هو مؤكد فإن الاستقلال لا يصبح حقيقيا الا اذا تجاوزت الشكيلة الشرعية السياسية فانه من الواضح أيضا أن التنمية لاتصبح حقيقة الا اذا تمت الفعل الاقتصادي الخالص .

يقترن التحرر بالبناء القومي من أجل احتواء وانجاح تحريك قدرات الشعب وبمعنى آخر الحل السليم للمسألة الثقافية هو في إعادة التنظيم الثقافي .

عقدان مشتركان بين الأمم كانا يمكن أن يخصما للتنمية وانتهايا بالفشل وما هو العقد الثالث ولا شيء يشير لانبثاق نزعة مناهضة لتغلغل التخلف والتأخر . ومازالت تتسع الهوة بين البلاد المتقدمة والبلاد التي ترسفت في تخلفها ، ويظل البؤس والمرض والجاعة والموت النصيب اليومي لملايين من انبشر (٣٠) أما الدولة المريضة للبلدان التي أطلقت على نفسها انها تسير « على طريق التقدم » والتي نشطت في عام ١٩٧٤ في اطار « نظام اقتصادي عالمي جديد » ، فقد تشبقت وانهارت . وما الأمثلة التي تشهدها من أجل اثبات امكانية الاتصال وفق شروط مقننة لا تضلل الا من يرغب في أن يضل نفسه . وتوضح العديد من المعجزات الزائفة (في العالم الثالث) أكثر عملية الانتقال البطيء للنظام الرأسمالي المعالي لمرحلة أو طور جديد يتميز بانتشار بعض قطاعات جهاز الانتاج من جديد مما يسمح بارتفاع نسبة الفائدة الى معدل أعلى يفوق الخيال .

وكم من تجربة تنمية نجحت بمعنى أنها أصبحت متركزة آليا avtoctres ومتكاملة integres كما تشهد على ذلك في هذه

النماذج الخلة اعظم الصارخة - اصلاح مع استدامة النعية وسذكر
ان ايران كات من ضمن هذه النماذج - الامثلة
con.re - Exmpler
التي اشرفنا اليها .

وقد كانت الثورة الايرانية في ١٩٧٩ ردا لاذعا على هذه
المضامات كنهازة رنض جماعي لشعب يتكلم لنموذج التقدم
المفروض عليه من الخارج كنموذج عبث باحتياجاته الثقافية وعدم
الاداء اجسامية ونتيجة للتدريج ، وصلت الثورة المثل على ان
الدولة والتقدم يتصافران اذا كان اسمهم التوبة الشعبية (١١) والتي
لا يمكن الا ان يكون عنصرها الاساسي شائيا .

ليس مستغربا ان يتلقى المفروض اكثر تأثيرا بتقديم آخر متعدد
الابعاد . . هذا التقدم المتخصص من كل رؤية اقتصادية داخلية ومكتنية
ذايا . واذا كان التقدم ونشوة المركزية ذاتيا لا يمكن له حقيقة الا ان
يكون شعبيا . فان الدنية الشعبية بدورها لابد ان تثنى على
البعد الثقافي حتى يمكنها ان تستجيب للتطلعات والاحتياجات الحية
للجماهير والتي تعبر عنها لغتهم ورموزهم جاعلة من هذه الدواعي قوى
دافعة للتحرر ولنهوض الشعوب المستعبدة .

كيف نجعل من الثقافة قوة تحرر ؟

لقد رأينا كيف ان الواقع الثقافي يعبر بلا كل ولا ملل عن وجوده
الراسخ والمستقل بحيث يصبح من الضروري ان يدخل ضمن
استراتيجية اى شعب يهتم بانفسه باستقلاله وتقدمه . كما انتهينا
ايضا الى ان الاعتراف بوجود الواقع الثقافي بل والمطالبة بحمايته أصبح
اللازمة المتكررة *latmotiv* للذين يسكنون بجميع الاطراف .

لقد حان وقت الثقافة ، ولسوف يناصر الجميع من الآن فصاعدا
تلك الهوية الثقافية بقدر ما هم ديمقراطيون او اشتراكيون . كما
أصبحت الهوية الثقافية مفهوما غامضا وسط ضجيج التهليل المبهم ،
لأنها تشتمل على معان متعددة ومختلفة بل ومتعارضة تماما ذلك لانه
كما يفيد هذا السياق القائم في تحرر الشعوب يفيد ايضا في استمرار
تبعيتها . وهو المستوى الذى توصلوا اليه حديثا عن طريق عملية
المكاشفة مع الوعى في فهمه المتدرج للواقع المعقد وليس ببعيد ان
يتحول لاداة جذبة في مشروع التغريب المتكرر الذى تركز عليه
السيطرة والاستغلال .

لقد ذكرنا في خطوط عريضة ما هي الثقافة والآن تبين ما لا تمت اليها بصلة . واجتماع التعريفين سيكفينا من تحديد دورها ومدى قوتها في صنع التحرير .

الثقافة ليست كلمة متماثلة

على المستوى المورفولوجي « أى تقسيم الاشكال » تشتمل الثقافة كما قلنا سابقا على تركيبتين عامتين : العلمية والايديولوجية واللذان يتخللان في علاقات كثيفة ومعقدة . وتتضمن هذه المجموعات بنورها مجموعات متفرعة منها . بالنسبة للايديولوجية فهي تغطي قطاعات خاصة ومتميزة كالسياسة ، الاقتصاد ، التشريع ، الأخلاق ، الدين ، الفلسفة ، علم الجمال والجنس ... وغيرها ولا تتطور هذه الكيانات entites المتعددة بنفس السرعة ولا بنفس الأسلوب، وكما ينطبق قانون التطور غير المنكافئ في جميع المجالات ينطبق هنا أيضا .

ومن ناحية الجوهر تنقسم مادة هذه الكيانات بعدم التجانس ذلك لان موقع الثقافة في الحقيقة ليس خارج المجتمع الحي ولكن في القلب منه حيث تلتحم في علاقة وثيقة مع طبيعته المتعددة والمرتبة . فالمجتمع ليس أحادي الشكل ولا يتكون من وحدات متماثلة من الأفراد ، فبينما بينها وبين المجتمع تتخذ مختلف المجموعات الاجتماعية بما فيها من أفراد مكانتها : جماعات ، طبقات ، فئات وعلى الأخص الطبقات الاجتماعية . لقد تطبعت الايديولوجية وكذلك العالم بالطبقات وصراعا ولهذا نلاحظ تعدد الاتجاهات والتيارات الفكرية وتعارضها مع بعضها البعض .

لا نجد أبدا في نفس المجتمع تفسيراً واحداً للدين والأخلاق ولا فلسفة واحدة ولا مقياساً واحداً للجمال وما نجده هو سيادة تفسير وفلسفة ومقياس معين . لأنه في حقيقة الأمر تختلط الايديولوجية بشكل معتد مع مصالح الطبقات حيث تصب صراعاتها في قالب خاص . ومن هذا المنطلق نتحدث عن قهر وغلبة السطوة الايديولوجية وسيطرتها وعن السيادة الثقافية . وتبتد ناعلية السيطرة والسيادة الى حد ضم الايديولوجيات الفرعية المختلفة اليها . ومن هنا يتضح لنا ان الثقافة اذا كانت موحدة داخل اطار كلى الا انها مع ذلك تظل متعارضة وغير متجانسة .

أما السيطرة فتفسر بملفلاك الطبقة السائدة لوسائل الانتاج

العلمى والايديولوجى ومدى قدرتها على السيطرة عليها وادارتها عن طريق « مثقفيها العضويين » intellectuels organiques كما اطلق عليهم جرامشى هذا الاسم بكل دقة .

ولا تستبعد جماهير الشعب من امتلاك وسائل الانتاج المادية فقط وتستغل بالنالى بل وتحرم ايضا من امتلاك وسائل الانتاج التفاضلية والنتيجة هي تغريبها وتزييف وعيها ولا تنمى القاعدة العريضة من الشعب اية ممارسة ايديولوجية ولكنها تنظف في حالة طبيعية temps „normal“ تتفق مع حالة اعادة انتاج النظام الاجتماعى القائم - منزوية ذليلة ، هامشية ، عاجزة وتابعه .

كما ان الثقافة ليست كذلك مثل كتلة الحجر الواحدة ، لانها لا تتشكل فقط من الخيثر انداخييه انداخييه ولكن من العناصر الخارجيه ايضا ذات نسب يمكن تقديرها . وذلك لسبب بسيط ان العالم لا يشتمل على مجتمع واحد وحيد ، ولكنه يحتوى على حشد من المجتمعات تبادلت فيها بينها منذ فجر التاريخ الاتصالات المختلفه مادية وروحية ..

— الثقافة ليست نظاما متوقفا على نفسه ولا يجب ان تكون كذلك . وكل ثقافة تستفيد من تبادل الانكار الذى يهء في الوقت المناسب تقدم الجماعة الاجتماعيه التى تفرز تلك الثقافة ويستوجب هذا تعامل طرفى العلاقة بحيث تستطيع اى جماعة انسانية ان تستفيد من المجتمعات افرقيه عنها(٢٢) اما اذا تخطت العلاقة هذا الحد وفقد احد اطراف العلاقة وضعه كمشرك متساو على قدم المساواة فان الانفتاح على المجتمعات الاخرى يصبح بلا جدوى ويصبح نافذة خادعة . ويصل هذا التفاوت والخروج عن خط السير مع الوقت الى حد استحيل معه اية تبادلات بين الثقافة المحلية والخارجية .

لا يجب ان نفخدع اذا تعاملت جميع المجتمعات وثقافتها وانا لم تعن مقاييس الانتاج والربح الراسمالية اختلافا في تصنيف الثقافات الى « ريفية » و « هابطة » . كما ان قضية التصور الميكانيكى لتطور المجتمعات وبالنالى التطورية الحديثه(٢٣) evolutionisme moderne لا يجب ان تحجب عن انظارنا واقع التطور في حد ذاته ونتائجه ، فالنظور قائم ومستمر سواء في الاتجاه الصحيح او في الاتجاه الخاطىء ، للأفضل او للأسوأ ويشكل قانونا اجتماعيا لا جدال فيه(٢٤) بإمكاننا ان نرثيه ونعنيه بالطبع ونبكي العصر الذهبى الذى مضى لكن كل هذا لا يفيد

الحاضر في شيء إلا إذا أُرْزِىَ مشروعاً للمستقبل يضمن استعادة جنة عدن المفقودة .

وما من مجتمع يبقى بعيداً عن تيارات التبادل الواسعة إلا ويتحول لعمل اتنولوجي اجتماعي لاوريا وأبريداً ، ويحجز عن مساهمته واعم المعلم انحصار حتى مشاركه تتم عن طريق الآخرين الذين يسمعون لصوته . ولا يبيع مدا النص في نفسه منه سو ياسبغ ولا سو جوسرى أيضاً فيها او المناقشات التي تدور في هذا الصدد لا معنى لها .
لأن ما يعنيه حقاً هو عدم الادرات بأن التطور يلحق بالبشر والأشياء منذ الأبد وكذلك عدم القدرة على مواجهة الغزاة بنوع من المصرفة يمنعه من أن يكون هدفاً ومأرباً لهم .

الثقافة المتوقعة والسلكة يقل شتتها كلما ثبتت في تكراريتها . في حين أن ما يجهز أية ثقافة ذات قيمة هو عدم جمودها .

الثقافة ليست عالماً ساكناً

يأخذ التطور بالمجتمعات وثقافتها ليسمح لها بالاستجابة للحاح واقع متبدل باستمرار ولا يملك إلا التطور والتغير . من هنا فليس هناك ما هو أكثر خطأ من العودة للمظاهر كما حدث على الأخص بالنسبة للبلاد الإسلامية . لأن الإسلام في الحقيقة ليس متطابقاً أو متماثلاً عبر أعصور (٢٥) فالنراث الإسلامية تتخلله (ينائر) جذرع التقلبات التي تؤثر على البنية الاجتماعية ، كما أنه متفتح على المعاصرة Contempononeite وكأى تراكم ثقافي يتكون من طبقات متراصة فوق بعضها يرجع أقدمها الى العصر الجاهلى .

إذا كانت الثقافة لا تستطيع أن تكون موازية جابدة بالرغم من أن لها وتيرتها الخاصة في التطور مان في ذلك خيراً حتى تساير خطوات الوقائع الاقتصادية وتكمل الموامة والتوافق اللزمان .

الثقافة ليست منفصلة عن الاقتصاد ومن العبث تصور ثقافة أى مجتمع كما لو أنها لا تتأثر بالواقع الاقتصادى ، أى وببقة أكثر على مستوى قوى الإنتاج ومستوى طبيعة علاقات الإنتاج لأن هذا معناه أن تكون ثقافة على هامش المجتمع وتتحدد عدم هامشيتها بحجم التمة المضافة الاجتماعية المحققة ونوعية العلاقات بين أفراد المجتمع (٢٦) وحتى لو استبعدنا مفهوم وجود علاقات ترابط حتى في التحليل الآخر

بين الجانبين الاقتصادي والثقافي (٢٧) فلا مناص من التسليم بوجود علاقات تقابل أو توازن بينهما . والمجالات التي يرى من خلالها هذا التقابل يمثلها العلم بتطبيقاته التقنية والايديولوجية الاقتصادية .

لذلك فإن كافة المقارنات بين الثقافات ، وكل مفهوم عن وجود تكامل بينها ، كل « حوار بين الحضارات » لابد ان تأخذ في الاعتبار حتى لا تكون عقيمة أن السمة غير متجانسة وتحمل بطبيعتها عناصر صراع ، أمها مسبوحة للمؤثرات الخارجية ، أمها في حدها ضرورية ، وأنها مرتبطة عضويا بمستوى قوى الإنتاج وطبيعة علاقات الإنتاج .

على أي أرض واقعية تطرح مسألة الهوية الثقافية ؟

هناك اليوم خط غاصل بين فئتين من الشعوب : هؤلاء الذين توسعت لديهم القوى الإنتاجية بشكل مذهش داخل اطار العلاقات الرأسمالية للإنتاج هؤلاء الذين لم يدركوا بعد هذا النوع من التوسع .

أذن هناك شعوب متقدمة وأخرى متخلفة . ولكننا اذا اكتفينا بهذه الملاحظة نكون قد اغفلنا شيئا هاما وأساسيا : فالواقع أن الفاتح الرأسمالي من التحام مجموعة من العوامل والتي نشأت للمرة الاولى في جزء صغير من انكزة الأرضية - أوربا الغربية - ما لبث أن منج وعوق حركات التطور المائلة والممكنة في أماكن أخرى .

منذ البدء وحتى يومنا هذا تم ازدهار الرأسمالية داخل بنسبة ثنائية تأسست على محور متقدم ومحيط متأخر يكرر تخلفه تحت أشكال متجددة مما يسمح بتأبيد التقدم المحوري .

التمدن والتخلف هما وجهان لنظام انبساط عالمي غير المتكافئ .

البلاد المتأخرة هي إذن وبدقة أكثر دول رأسمالية تظل متخلفة بحكم تبعيتها للنظام ويظل بالضرورة نموعا الرأسمالي غير يكتمل وكسيح بمعنى التبعية والطاعة للتعليمات أنواردة من الخارج والتابعة من المحور . وتبقى من ثم آثار ما قبل الرأسمالية ولكن مسيطرا عليها بمنطق رأس المال (٢٨) ، ونبيعنيم الإغصانية والتومية غير مكملة مما يؤدي الى سنسلة من التخلفات والتي من ضمنها عدم التوازن الثقافي الذي سبق أن تحدثنا عنه .

ويمكننا أن نميز بين قطامين :

الأول : يتمثل في أجهزة الدولة التمنية والايديولوجية وكذلك في

المشروعات الخاصة أو مشروعات الدولة وايضا في البنية التحتية للتعليم العلمى والتقنى .

ويعيد هذا القطاع انتاج ايدولوجية وثقافة الرأسمالية المركزية تحت اشكال مرووسة وثلاثونية تنقل قيم المجتمع الاستهلاكى لاستخدام المجتمعات المتأخرة . ويشكل هذا القطاع أحد الروابط المتينة التى تربط هذه المنطقة المحيطة بهركز النظام .

الثانى : اكثر سمة وغير قياىى ، يعيد انتاج قيم الثقافة المحلية ثقافة ابن البلد *unlture autochtone* وتتحصر فى الأجهزة الثقافية والأيدولوجية التقليدية أو الشفاهية والطرق الصوفية والحركات الاصولية الدينية والممارسة الأيدولوجية الضمنية لجباهير الفلاحين العريضة ... الخ وبالرغم من أن هذا القطاع يعتبر أكثر اهمية من ناحية الكم الا أنه ليس سقدا .

وعند التحليل يظهر لنا قطاع الثقافة القومية غير مباحنن ومتناقضا ويتخلله من جانب الى آخر صراع ايدولوجى طبقى فى اشكال غالبا ما تكون غير واعية أو نصف واعية .

يمكننا من ناحية أن ندرك أن الأجهزة الرسمية المنشأة لكى تتكلم باسم هذه الطبقة لكى توجه طاقنتها المتفجرة والتي من وظيفتها (مهامها) ربط الثقافة القومية بالقطاع الأول « العصرى » يفذى تحت ستار التعلق الموهوس بالرسميات والمجاملات بالضرورة فى القطاعات العريضة من الجباهير المنساج اللازم للخضوع حيث ترسخ قيم ايدولوجية الاستهلاك الرأسمالية ، وهو بمثابة تلهين وعنصر احترام تكتسبه فى الداخل الطبقة المحطية السائدة والمربطة عضويا بالنظام العالمى والأوضاع المحيطة تحت هذا المظهر الخادع ليست الثقافة القومية الا خداع قوالب فارغة تبيح كافة اشكال الدجل .

من جهة أخرى وهو المظهر الأصعب فى فهمه من الناحية التجريبية التطبيقية .. ولكنه يعتبر الأكثر اهمية : تتخطى الثقافة القومية هذا القيد الشرعى الضيق وتعبر عن نفسها بطلاقة وعفوية فى اتجاه آخر يتعرض تلمها مع الاتجاه المفروض عليها من أعلى ومن الخارج .

وينتج عن هذا الوضع سيطرة غير مستقرة وغير مكتملة لايدولوجية الطبقة السائدة غير الثابتة وغير الدائمة كما انها ليست

نهائية ومعززة كما هي في مجتمعات المركز ، الى جانب غياب تجدد الثقافة المحلية والتي لا تنفرد في أبهى صورها على حماية الهوية المحاصرة والمهددة . وتنحصر قدرتها السلبية وغير الإيجابية في اعاقه ومقاومة مشروع التغريب . ولا تتبناها قوى اجتماعية صاعدة تميل الى خلق عالمها ، ولا تمتلك التقدم العلمى الحاضر ولا تطرح أى خيار للتصدى للضياع المادى والثقافى .

داخل هذا الاطار الثابت تتحدد عملية الحفاظ على الهويات الثقافية لشعوب العالم الثالث وتقدمها ، اطار يتسم بسيطرة الثقافة الغربية بأشكالها الرأسمالية .

نحن لسنا بصدد جدال لا تاريخى وغير محصور من قبل المثقفين
ولكننا بصدد محاولة إجابسة وتوحيد الهويات المتعددة لتبنيه النعاسيه لهذه البلاد وهى أيضا محاوله لاعاده توازنها حتى تعود من جديد ديناميكيه وحلاقه . من هذا المنطلق فالبنية الثقافيه تشكل بعدا لا غنى عنه لاستقلال علمى ولتنبية حقيقيه .

من أجل تحقيق هذا الهدف نأول سؤال يجب ان نطرحه هو:
ماذا نفعل في مواجهة هذه السيادة التغريبية المضادة ؟ وكيف نبدا
التطور التاريخى لعملية التأسيس *desalienation*

والتطرق للمسألة الثقافية يفرض علينا اجابة . ولنتكلم عن الاسالة *l'essentialisme* والتي تفضل وفق ميولها اما « الدين » على أساس انه نظام محكم مستقر بمبدأ عن الجدلية الاجتماعية واما « السلالة » او الأصل . وقد اتاحت لنا انفرصة للإشارة الى فهم الاسلام على ضوء هذا الرأى . وفي مقابل هذا الإنسان الاسلامى نجد نماذج أخرى (٣٦) .

يتعذر اختزال الحضارات داخل هذا المفهوم (٤٠) أما الاختلافات بين الثقافات فتظل جاهدة وأبدية وتبدل الثقافات في ظل هذا المفهوم يعتبر فقداننا لثقافتها وحطاً من شأنها ، بالطبع فإن العوامل الجغرافية من موقع وطقس وتضاريس ونمو نسلها ، تلعب فى تشكيل وتكوين الثقافات . وتخلق هذه العوامل بشكل ملموس الارضية الواقعية التى يحيا فوقها المجتمع الذى نأخذها فى الاعتبار ويفرز على أساسها ثقافته . ومع ذلك فإن هذه العوامل ليست متفردة ولا قاطمة . منذ آلاف السنين وهذه الظروف لم تتغير بصورة محسوسة وهذا نم يمنع التاريخ من

**الاستمرار ولا نفس المجتمعات من مشاركة حضارات مختلفة ومن
أمر آخر من نفعه « وصلت مئات مبدئي ونسبنا المفسر
أن تسلي وتكيف دائما مع الانبثاق المستمر للواقع المتجدد .**

**ولهذا فإن الاصلة تعنى بالضرورة عودة للوراء في اتجاه هذا
المرجع الجوهري المنبثق من الماضي وصلت « بدت الاصلية « اى
نوع شكلها الامثل . ولكن هل يمكننا التفتقر في الزمن ؟**

تطور المجتمعات مطرد ومستمر بلا توان وهو تقدم قوى انتاج
مذ المجتمعات وعلاقات انتاجها ، ويصده الانتقال من نمط سوى
وعلاقات انتاج سائدة الى نمط آخر ومن نمط انتاج سائد الى نمط
آخر يسود . اى مجتمع تتعدد انماط الانتاج فيه ولكنه يتسم بسيادة
واحدة منها .

تحيا البلاد التى تقع اليوم في منطقته التقسيم اندولى للعمل نحت
سيادة نمط انتاج معروف الذى هو نمط الانتاج الرأسمالى ، ومن
الوهم واليوتوبيا — بكل المعنى انسى للكلمة — تحقيق ارادة شيء
آخر ولا يتانى ذلك الا في الحيال ومن المستحيل ما تمادى به الاصلة
من العودة الى المجتمعات البدائية مجتمعات ثقافة ما قبل الرأسمالية .
لقد مات الاوان .

رفض منطق رأس المال بالنسبة لشعوب العالم الثالث لا يمكن
ترجمته الا باتخاذها خطوة للامام بقصد تجاوز الرأسمالية وتملك ما
لديها وما تحصل عليه وعلى أساس المستوى الذى وصلت اليه قوى
الانتاج ، بمعنى آخر عن طريق الخيار الوحيد الحقيقي الذى تشكله
الاشتراكية . ونضيف على الفور بأن نبني الفكر الاشتراكي لا يعنى
بأى شكل من الاشكال بالنسبة لهذه الشعوب اتباعا لنموذج خارجي
آخر ولا يعنى تبديل محاكاة بأخرى . ولكن على العكس ، زيادة
سرعة ايقاع الدينامية الثقافية ومنحها القدرة المادية للابداع والخلق،
لان الاشتراكية ليست فقط اقتصادا وسياسة ولكنها ايضا وبقياس
واسع جدا ثقافة . الاشتراكية يجرى تخيلها وبنائها بشكل واسع .
وبناء الاشتراكية لا يتم الا اذا اتخذ اشكالا خاصة ينفرد بها كل شعب
بشكل يتوافق مع ثقافته القومية .

ولا يجب أن ننسى ان « نمط الانتاج » هو تصور نتج من تجريد
نظري لا تصافه في الحياة العامة ، نمط الانتاج ليس له وجود مادي

وتجريبى الا تحت اشكال متنوعة ومتعددة حسب الصفات الخاصة
للمجتمع ما او تشكيل اجتماعى .

هذه المجتمعات التى تنمو فيها بينها بلا تساوى تشكل اشكالا
خاصة من انماط الانتاج عبارة عن تجمعات وتراكيب قريبة الاندوار
وفي ضوء هذا المعنى ، فان ايا من هذه المجتمعات وهذه الثقافات لا يوجد
له مثيل . المجتمعات والثقافات منفردة واوحدية ولكنها مع ذلك
وبالرغم من اشكالها المتفاوتة والخاصة تشترك معا فى حقائق عامة
توحد بطريقة محددة مستوى قوى اندماجها وطبيعة علاقتها الانتاجية
.. وهكذا يلتقى العالم vniversel جديليا بالخاص Particulier
او بمعنى ادى ان الخاص يعبر عن العام والوحدانية الانسانية لـ...
وجود معنى ذاتى غزارة لـ... .

اذا اعتبرنا ان ان التراكم التناهي للمجتمع ما الشبيه بجيبس من
الديانت المراكبة المباشرة لمصور معتقة وفق النموذج التركيبى
فان خصوصية اى ثقافة لا تكمن فى احد هذه الرواسب ولكن فى نمط
العلاقات التى اقامتها ومازالت تقيمها هذه الطبقات التراكبية فى
تكوينها مع المعاصرة والواقع الثقافى . يمكن ان ينشأ ان نمط ارتباط
عضوى بين الثقافة ككل من جهة واحد الاصطلاحين الذين يمكن
الاختبار من بينهما الآن : الراسولية او الاشتراكية ، ومن جهة
اخرى ..

لماذا الاشتراكية هى التى تعيد للهوية الثقافية حيويتها ؟

لقد زلت مبكرا جدا الفهم الذى مروج لها انتقانه انغرية المهيمنة
رغضا وعدم قبول من جانب الشعوب المحيطة حيث عبر مفهومهم عن
ازمتهم وعدم رضائهم العميق . فى مصر ، منذ الثلاثينات ندد المثقفون
بالعقلانية الغربية وعجزها عن تهدئة اضطرابات الروح وتحقيق
سعادة الانسان والاتحاد بها هو كبرى .

لقد كون طه حسين العظيم اطروحته عن الادراك الثنائى
الذى تصنف به الشخصية العنائيتية ، البادية ، الناقدة ، المحلة وتلك
التي تصنف به الشخصية اشاعرية المتبعة الراغبة . لقد قال فى
كلمات وجهها للأجيال الشابة : « اعلموا ان العقل ليس هو كل شئ
وان الناس يتكلمون مواهب اخرى لا تقل حاجة عن العقل فى تغذيتها
واشباعها(٤١) . وفى السنغال يطرح ليوبولد سنجو فى مقابل العقل الغربى
الاستدلالى التحليلى ، الملاحظ ، النفعى ، العقل الزنجى - الافريقى
احسنى الانفعالى الذى يحركه الاحساس بالمشاركة والاتحاد(٤٢) .

لم يعد رفض هذه الهيئة الثقافية من قبل الشعوب المحيطة فقط ، بل انتقل الى الدول الرأسمالية نفسها حيث نشهد داخل سياق الأزمة الاقتصادية الرأسمالية ، طعنا وتشككا في نموذج التنمية ونمط الثقافة الذى يربط هذه الدول بالمركز . روجيه جارودى يتحدث عن « حضارة في مأزق » ويشنع على التفكير الآلى ، التقنى ، الصانع للادوات والمحركات والثراء والاكراه الاجتماعى ويصفها بالمعتلانية المعاجزة والتي هى اساس البربرية الغربية التى تؤدى الى ثراء الأقلية مقابل بؤس أغلبية شعوب العالم والتى تؤدى ايضا الى الاسراف الجنونى فى الموارد والى التخريب المنظم للبيئة الطبيعية والى الاحباط المستمر فى مجتمعات يحرم فيها عدد كبير من المواطنين من الاستمتاع بما يدعو اليه النظام ، والى التهديد المحتمل بالفناء الشمولى . وتظل أبدا حياة الجنس البشرى وبقائه مهددين .

ولجارودى أن يبحث فى حكمة الثقافات الغير اوروبية عن عناصر الشقاق والتحول الموسوم باعادة تقييم الايمان والاسطورة واليوتوبيا والشعر(٤٦) .

ويجب أن نقبّه جيدا الى أن ما يحتج عليه هذا الرفض الواسع ليس هو الثقافة الأوروبية او الغربية عموما ولكن بالألق الثقافة الرأسمالية التى ازدهرت فى الغرب ، انه رفض لحضارة المجامعات والسرقات والمنافع(٤٧) . ولذا فانا ادعو بان لا يستهدف الرفض الفكر فى حد ذاته ولكن القالب الرأسمالى للفكر وادعو ايضا الى عدم تقليل شأن العلم فى حد ذاته ولكن العلمانية من علم العلمانية (العلمانية المشوهة) Scientisme ، أى الوضعية Positivisme ، والى اعتد مؤسسها انه وجد قانون التطور الفكرى للبشرية والذى يبلغ أعلى مستواه فى « التميز العقلى » الذى هو من خصائص الروح الايجابية، وهى حالة لم يعرفها الا الجنس الأبيض وحده أما الاجناس الصغراء والسوداء فهى لم تتمتع بعد بالحالات اللاهوتية والميتافيزيقية(٤٨) .

التفكير الايجابى او العلمى هو من خصائص الرأسمالية الظاهرة التى تطالب بالنظام والتقدم – الكى – والتى تؤمن بإمكانية تطبيق مناهج العلم الطبيعية فى المجتمعات . وبإشحن هذه النظرة هو المنهزم الرأسمالى المثالى للتقدم والذى أصبح برعاية أوجست كومت Compté و Mill كعبا خالصا وتقنيا تلبا وتجاهل جميع الاهتمامات الكيفية « الإنسانية » كما يقول هيربرت ماركوز بمعنى الذى تتعلق بأزدهار الإنسان فى كمال إمكاناته وملكوته .

انها ثقافية اتخفت لها من الانتاجية Productivité قيمة عليها
وحولت الاكتفاء والاكتمال الشامل الحر للانسان وكذلك سعادته الى وعود
لا تتحقق ابداً . تكيف الاحتياجات ، خلق احتياجات مزيفة ، التخريب ،
الاسراف ، الاستهلاك الزائد للبعض والجوع للبعض الآخر ، التلوث ،
اتلاف الطبيعة ، كلها ليست الا مظاهر واضحة لمنطق رأس المال والملكية
التي وصلت الى حد الاستبداد والتسلط (٤٦) .

وهنا ينتشر التقريب في جميع المجالات ويهيمن على دهاليز الحياة
اليومية . كل انسان ، كل نشاط ، كل حاجة حقيقية كانت أو خيالية
تجربها دوايمة الملكية ويعيد الأفراد تقسيم أنفسهم على ادوار نموذجية
مقننة (٤٧) .

لقد اشداد أوجست كونت بالخيال الخالص الذي يفقد كل سلطة
للعقل عليه ولا يخضع الا للملاحظة والتأمل (٤٨) .

التبعية هي دليل على الترتيب الهرمي للنفرات البشرية المقسمة الى
قدرات عالية - العقل في معناه الانتاجي - وقدرات اقل شأنا - الحس
والشعور - الا ان هذه الايديولوجية لا تمثل كل الثقافة الغربية . فهناك
اتجاهات اخرى الا انها هي الايديولوجية السائدة . أسطورة اورفيه
ونارسيس في مواجهة أسطورة بروميثيوس الاهتمام بعلم الجبال والنف
لدى كائط وبالأخص لدى شيلر ، يشهد على ضرورة الخيال والحس
والاستمتاع (٤٩) .

وكذلك نيتشه بالرغم من ازدواجياته وكذلك بالنسبة لماركس
الذي في رايه ان الصفة الانسانية الخاصة تفصح عن نفسها عن طريق
« النشاط الحر والواعي » بالانسان في علاقته بالعمال (٥٠) بالطبيعة وبالبشر
وتحكمه احتياجاته . ويفرق ماركس بوضوح بين الاحتياجات الأصلية
الحقيقية والاحتياجات الوهمية ، الخيالية ، التفريرية . يدين ماركس
التقريب ويحيل جذوره الى الرأسمالية لأنها هي التي تفرغ الانسان من
مادته الانسانية وتشوّهه وتجعل منه « حطام انسان » (٥١) .

في النهاية اتسول أن التطور الذي عرفته الاشتراكية السوفيتية يؤدي
بنا الى التفكير بأن هذا هو المصير المحتم لاية اشتراكية أخرى ، فمن
السهل الطعن في الاشتراكية على ضوء السوفيتية ، لكن الاشتراكية ليست
صورة اخرى للثقافة الرأسمالية ، انها البديل الوحيد لها ، واذا كانت
الاشتراكية السوفيتية قد انفتحت على نوع آخر من الانتاجية ، فهذا
ليس لانها اشتراكية ، ولكن لانها ليست اشتراكية بالقدر الكافي .

الاشتراكية ليست تغيرا للحكومات ولا بعض التلميحات ولكنها فترة تاريخية كادلة تفصل بين عصور من البشرية . والشعوب لا تتقدم الا عن طريق تجارب صراعاتها والفشل المتكرر وسلسلة خيبة الامل المرة ، كل هذا يزيد من وعى الشعوب ويقوى من امتلاكها لآقدارها ومصائرهما حركات الجزر بالامس تهبط لحركات المد غدا و بالفعل فان التيارات العظيمة في التاريخ تصطبغ بالآفاق المظلمة (٥١) .

تسمح الاشتراكية لشعوب اطراف النظام الرأسمالى ، بتحمل التدمر العلمى والفكرى مرتبطا بالانطلاق الكبير لقوى الانتاج وتكفل امكانية التغيير فى علاقات الانتاج ، ومن هنا فهي تتيح الظروف اللازمة لبدء عملية اعادة روح الانتماء للناس ، كما تسمح الاشتراكية لهذه البلاد باجلاء ثقافتها القومية (٥٢) .

واذا كانت قادرة على هذا فذلك لأنها جديرة بهد جذورها وبالتالي الارتباط بتقاليد تعود الى عصور ما قبل الرأسمالية والتي مازالت كامنة فى هذه المجرعات بسبب تطورها "رأسمالى غير المكتمل" ، كما ان هذه الثقافات تنقسم مع الاشتراكية مجموعة هامة من المقترحات الثقافية ولنذكر على سبيل المثال : رفض الفردانية *individualisme* المسورة، الجشعة ونذكار مضامن المجتمع واعلاء شأن الاعتبارات الأخلاقية والمعنوية غير النفعية ، وحدة ظواهر الايمان الجماعى والانجراف القوى وراءها . كما نجد لدى الجماهير تراث من الصراع الشعبى وكذلك تيارات تنحدية مناصرة فيها ببنها تحملها الفلسفات التقليدية (كالجذلية العينية والعقلانية الاسلامية) . من طريق نجاح هذا الالتحام سترتبط الأصالة بالمعاصرة لكي تتحقق الاحياء الخلاق للهوية الثقافية القومية حتى تقترب من متطلبات الحاضر ويحدث التجانس الثقافى على مستوى كل الرقعة الاجتماعية .

وفى ظل نظرية الاشتراكية العامة يمكن للثقافات أن تتحاور وتتبادل فيما بينها لتندرج المعطيات فوق الأوروبية *données extra européennes* وتتخلص من مركزيتها الأوروبية التى ما زالت تكبلها .

ويقول الدستور الجزائرى الصادر فى يونيو ١٩٧٦ أن : بناء الاشتراكية يتطابق مع ازدهار القيم الإسلامية » . وكذلك ايضا جمال عبد الناصر قبل ذلك بأربعة عشر عاما ، حاول أن يربط فى دستوره الاشتراكية التى ارادها «علبة» بالتراث الإسلامى،وعلى نهج جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وخالد محمد خالد ، خطط جمال عبد الناصر

تفسيرا ثوريا للاسلام تعارض مع رؤيته الرجعية السائدة . ان التمييز الرئيسي كان بين جوهر الدين الذى هو تحقيق سعادة الانسان وحرية وتساوى حظوظه وبين استخدام الدين من اجل اهداف خادعة تقديس وتعظيم الله مرجعه الى الجهاد من اجل الحرية والمساواة ومقاومة الامبريالية والاقطاعية والراسمالية . وعلى ضوء هذه الرؤية فان الشعب هو الذى يجسد ارادة الله على الارض . الملكية هي وظيفة اجتماعية و « الحرب المقدسة العظيمة » تكن في مناهضة المنفعة الانانية .

في ظل وجهة النظر هذه فقط ، يمكن ان نستعيد « الجهاد » اى الاجتهاد في تقديم وتقاطع مستحدثة في روح الاسلام حسب المبدأ المنهجي « للبصلة » كما وضعها محمد عبده ، اى بمعنى التكيف « الخلاق » المتكيف مع الوقائع المحاصرة ومع المقتل .

وبدلا من ربط تطلعات الجماهير العريضة بمعطيات الساعة ، لا تلك حركة المطالبة بالاصالة الثقافية الا القوص في الغريب والشاذ L'exotisme والفولكلور والمناظر الأخرى السياحية ، مما يجعل هذه البلاهة صالحة لتعزير جفائس الثقافة الراسمالية العسالية ليتنامت التجمد الثقافي المحلى .

الرجعة : عاقبة لطفي

هوامش :

١ - مفهومنا للايديولوجية لا صلة له على الاطلاق بالمفهوم الفيلق والمقصود على الايديولوجية/المذهب الثاني من قبل بمعنى الإقذاذ . الايديولوجية بالنسبة لنا هي تلك الوقائع من طريق نهج عقلى خالص لا يتصل من الوقائع وشرورى لجميع الممارسات الاجتماعية . انتاج الايديولوجية واعادة انتاجها تأتي من طريق كافة الناس (منتجون تلقائون) . الصياغة وحدها بمعنى وضعها في قالب معد هو ميزة المفكرين الايديولوجيين (منتجون متفحصون) . الايديولوجية ضمنية implicate اكثر منها واضحة explicite لا واعية اكثر منها واعية ، واجتماعية اكثر منها فردية .

انظر ، الشكليات ، فايز بيكتشي : الناصرية ، ايديولوجية سهلية رسالة دكتوراه الدولة في العلوم السياسية ، جامعة باريس ١ ، السوربون ١٩٧٧ .

حول مفاهيم الثقافة والحضارة ، انظر : جان جازنوف : عشر مفاهيم كبرى لعلم الاجتماع ، باريس ، اوسوى ، ١٩٧٦ من ص ٢١ - ٥٢

ايضا : موسى Mauss : مقالات في علم الاجتماع ، باريس ، لوسوى .

٢ - « الثقافة الانسانية - اعنى بذلك ما ارتفع بعباية الانسان من الظروف الحيوانية » اى ما يفرق بين حياة الانسان وحياة الحيوان وارغى للفصل بين الحضارة والثقافة .

هناك مظهران للثقافة فهي تشمل من ناحية كافة المعارف والفكرات التي حصل عليها البشر من أجل السيطرة على قوى الطبيعة ومن أجل الحصول على الخيرات لاتباع الاحتياجات الانسانية ، كما تشمل الثقافة من ناحية أخرى على كافة التنظيمات الضرورية من أجل تنظيم العلاقات بين البشر وبخاصة توزيع الخيرات المكفولة لهم . « مقولة لسجوند فريد نقلت عن كاوفمان KAUFMANN في كتابه « التحليل النفسي ونظرية الثقافة » باريس ، دنيويل جوتتييه ، ١٩٧٤ ص ١٤٣ وأنظر أيضا ص ١٤٩ - ٢٠٥ .

حول الحالات الثلاث من « وحشية » ، « بربرية » و « حضارة » ، انظر : د. هـ مورجان L.H. MORGAN ونيانور E.B. TYLOR وفي . انجاز F. ENGELS في «أصل الأسرة والملكية الخاصة والدولة» ، باريس المطابع الاجتماعية (Ed. Sociales) ١٩٧١ .

٢- انظر : فروم FROMM ، « أزمة التحليل النفسي » ، باريس ، دنيويل جوتتييه ، ١٩٧٢ ص ١٩٦ - ١٩٧ .

« البذر لم يشكوا هكذا كما يحبوا ، يفكروا او يؤمنوا . يجب عليهم ان يحبوا ، يفكروا ويؤمنوا » . لوسيان جولدمان : فلسفة وعلوم انسانية ، باريس ، جوتتييه ١٩٧٦ ص ٩٢ .

٣- استبعد الفكرة القائلة بأن العلم حيادي وأنه فوق صراع الطبقات الدابسة Scientifice مرتبطة بصراع الطبقات وتطور العلم يتوقف على أهدافيات هذا الصراع .

انظر : زيغلر ZIEGLER في « انهدوا الاسلحة ! » "retourner les Fusils" باريس ، اوسوى ١٩٨٠ ص ١١١ - ١٢٦ .

٤- انظر جرامشي : أعمال مختارة ، باريس ، دار النشر الاجتماعية ١٩٥٦ ص ٢٤٠ - ٢٤٢ و ص ٢٦٨ - ٢٧٧ .

٥- « العقوبة ليست عقوبة الا اذا كان فارض العقاب مستحقه كلاعما يتبع نفس الوسط الرمزي » . سيجية تيت SEGERS TEDT في « الانضباط الاجتماعية كمنهم اجتماعي » ، مجموعة أعمال ، جامعة أوساك ١٩٤٨ ص ٢٥ وكذلك ص ٤٠ و ٥٠ و ٥٥ .

٦- كذلك في الأنماط الأخرى من الإنتاج ، الأيديولوجية فاعلة ومؤثرة وحاسمة : في فترة الانقطاع لعبت الكاثوليكية في أوروبا الدور الرئيسي ، وفي فترة الاشكال الدينية والاسيوية كانت الأديان القومية القديمة هي التي تتدخل وتتحكم ، أما في المجتمعات البدائية فكانت التفاضلات الطبيعية أو الدينية .

٧- انظر كارل ماركس : رأس المال ، الكتاب الأول ، المجلد الأول ، باريس ، دور النشر الاجتماعية ، ١٩٦٧ ص ٩١ و ٩٢ ، أيضا ماركس : « أسس نقد الاقتصاد السياسي » ، المجلد الأول باريس ، انثروبيوس ، ١٩٦٧ ص ٢٣٧ .

٨- جرامشي ، ص ١٠٧ وكذلك ص ١٠٩ .
٩- بورديو بيسون V. BOURDIEU PASSERON : « إعادة الإنتاج » باريس ، مينوى ، ١٩٧٠ ص ١٨ - ٨٤ .

أيضا التوسيع : « من أجل ماركس » باريس ، ماسبيرو ، ١٩٦٦ ص ٢٢٨ - ٢٤٢ ،
 أيضا للتوسيع « الإيديولوجية والأجهزة الإيديولوجية للدولة » ، مجلة الفكر عدد ١٥١ ،
 ص ٥ ، ٧ ، ١٨ ، ٢٦ انظر أيضا نيكوس بولانتزاس POULANTZAS : السلطة السياسية
 والطبقات الاجتماعية ، باريس ، ماسبيرو ، ١٩٦٨ ، ص ٢٢٢ - ٢٢٦ .
 ١٠ - انظر : بارسونز Parsons وشيلز Shils « تجاه نظرية عامة للعمل » ،
 مطابع جامعة هارفرد ، ١٩٦٢ ، ص ١٠٣ ، ١٥١ - ١٨٩ .
 ١١ - في كتاب الأدباء اليهودية والتكنولوجية والبروتستانتية المصانعة هرونز
 بالخلاني ، أرجع إلى سومبار Sombart في « البرجوازي » باريس ، مايو ١٩٦٦ -
 ٤ - ١٥ و ٢٠٩ - ٢٦٦ .

انظر أيضا لمكس وير Weber « دور البروتستانتية » .
 ١٢ - برك Barque « التاريخ الاجتماعي لقرية بصرية في القرن العشرين » لاهاي ،
 باريس ، موتون ، ١٩٤٨ ، ص ٥٠ .

١٣ - ماركس : « نقد فلسفة الحق لدى هيجل » في كتاب « حول الديانة » لماركس
 وانجاز ، باريس ، دور النشر الإجماع ، ١٩٦٠ ، ص ٥٠ .

١٤ - حول الآثار الثقافية للحكم القوي المستمرة عبر الأجيال انظر
 نورو : « مفاهيم جديدة في التحليل النفسي » ، باريس ، جاليمار ١٩٧٨ ، ص ٨٤ -
 ٩١ ، انظر أيضا ريخ Reich : « التحليل المزاجي » باريس ، مايو ، ١٩٧٩ ،
 ص ١٢ - ١٩ .

١٥ - FROMM (E) : op. cit. pp. 144 - 147 - 157, 165 - 189, 172 - 174
 REICH (W) : La psychologie de masse du Fascisme, Paris, Payot,
 1972.

BERQUE (I) : Depossession du Monde, paris. Seuil, 1964,
 p. 29, 58 - 60, 172.

FROMM (E) : op cit. pp. 144 - 148 p MARCUSE (H) :
 Eros et Civilisation, Paris, Ed. Minuit, 1971, pp. 76 - 89,
 100 - 101, 127.

١٧ - رامني كان يقول عن الثقافة الشعبية : «ها » «مخسوس على رجل الكهنة» ،
 على مبادئ أحدث العلوم المتطورة وكذلك الأحكام المسيحية Prejugos لجميع المراحل
 التاريخية التي مضت . انظر حول جيمس ص ١٨ حول نفس هذا المعنى هناك
 استنتاجات من النوع «على النفس» تثبت أن هذه الترهيبات تلتقي مع بعضها في
 التكوين النفسي للفرد انظر :

FREUD sur le "caractere notional" des
 peuples, FREUD : Moise et le Monotheisme, Paris, Gallimard,
 1977, pp. 124 - 137.

REICH (W) : psychologie de masse, op. cit. pp. 10 - 23.
 KAUFMANN : op. cit. pp. 83 - 148.

١٨ — « الاستقلال » بناء الأمة وقرينة المجتمع ، اننا نجد هنا كم من العمليات كم من الدينامية الاجتماعية وكل ذلك يتم في مشاركة وثيقة فيما بينها « الاستقلال والتحرر من الاستعمار حدث كل واحد على واحد » ، « تغير شامل للمجتمع » ، « انه اعادة تنظيم اجتماعية » .

انظر محاضرة بالكنية Balandier في مجتمعه في المؤتمر السادس للهيئة الدولية لعلم الاجتماع المتحدثين باللغة الفرنسية :

« علم اجتماع البناء القومي في الدول الحديثة » ، بروكسل ، جامعة بروكسل الحرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٠ — ١١ .

ABDEL MALEK (A) : la Dialectique sociale, Paris Scuil, ١٩ — 1972, p. 66 et pp. 63—77, 115—139, 197—243.

ABDEL MALEK (A) : "Sociologie du Developpement".

national : problemes de conceptualisation, in VI e colloque, op. cit. pp. 66—68.

ABDEL—MALEK, BELAL, HANAFI : Renaissance du Monde arabe, Duculot, 1972, p. 353.

برك Berque : التهر من الاستعمار من النوع الأنتروبولوجي الذي يفرض ويشجع الإنسان بالكمال : BERQUE : la depossession op. cit., p. 36—37.

٢٠ — ألم يقل أحمد لطفي السيد ، رائد الليبرالية المصرية ان : الحضارة السائدة اليوم هي الحضارة الأوروبية والاساس الوحيد الممكن لتقدمنا في مصر يكمن في نقل مبادئ هذه الحضارة « ، « الجريدة » في ١٤ سبتمبر ١٩١٢ .

HOURLANI (A) : Arabic Thought in the liberal age, oxford University Press. 1970 pp. 328—339.

٢١ — طه حسين : « مستقبل الثقافة في مصر » ، القاهرة ، ١٩٢٨ ، ص ٢٩ .
كما يقول عبد الله القروي : « تعريف للذات بالنسبة للآخر » ، في كتابه :
LARAOU (A) : "L'ideologie arabe contemporaine"
Paris, Maspero, 1967, pp. 4, 29—42.

انها تقريبا نفس الآلية (Mecanisme) التي تجعلنا نعتبر تركيا دولة أوروبية .
٢٢ — لنستلم لاحد هؤلاء المفكرين القلائين الكبار محمد حسين هيكل : « امة لا يرتبط حاضرها بماضيا فهي محكوم عليها بفقدان طريقها . من هنا نأتى الفجوة المنسمة باستمرار بين جماهير الشعوب الشرق وبين هؤلاء الذين يطلقوننا بتجاهل ماضينا وبالاتجاه بكل قوتنا من ناحية الغرب . من هنا يتأتى اعراض الجبابرة عن تبني الحياة الايديولوجية للغرب . لقد حاولت أنا نفسي ان اعمل ان يقصصوننى لغنى الثقافة والحياة الروحية للغرب حتى يتمكن من استخدامها كنموذج ودليل . لكنى بعد هذا العمل كان يجب على ان استنتج انى بلورت بلورى في أرضي ابتلعناها دون ان نطرح شيئا . ثم بدأت في التفكير وادركت ان تاريخنا الاسلامي هو البذرة الوحيدة التي تنمو وتأتي بالثمار لانه يصتوى على الحياة التي تحرك الأرواح ، تهزها وتنشطها » . هيكل : حياة محمد ، القاهرة ، ١٩٢٥

٢٢ - حول النظم - ملجأ - انظر :

(A. MEMMI), ROCHER (G) :

introduction a la sociologie generale, Tome III : le changement social, Paris, Seuil, 1972, p. 237.

حول الظاهرة في مصر ، انظر :

BERQUE (J) : Egypte, imperialisme

et revolution, Paris, Gallimard, 1967, pp. 139, 263, 279—283, 527—529.

SAFRAN (N) Egypt in search of political community, Harvard university Press, 1961, pp. 166—175, 213—289.

وعامة انظر :

Les domnes de laterre, : FANON Paris,

Maspero, 1968, pp. 144—145.

٢٤ - عبد الناصر كان يقول : « اننا لا يمكن ان نفكر الماركسية ، الماركسية بها نسفة لها اهميتها من اجل كلمة اشتراكيتنا التي ليست مادية فقط ولا روحية فقط : انها مادية روحية . انها ليست ماركسية » . خطب جمال عبد الناصر في ٢٥ فبراير ١٩٦٥ الموجه للمجموعة البرلمانية للاتحاد الاشتراكي العربي .

٢٥ - لا سيما خطبة جمال عبد الناصر في ٢٨ ديسمبر ١٩٦١ التي تردد تعبيرات « الديمقراطية الجديدة » لماتوسى تونج .

لا يخلو من القادة الاثارة الى : كيف ان زعيم اتريقتى اخر اراد تعبير فكرة خصوصية الثقافة وهو اليوبود سنجور رجع بطريقة شارحة الى نفس المصدر .

انظر :

SENGHOR (L.S.) : Liberte, Tome III :

Negritude et Civilisation de l'universel Paris, Seuil 1977, pp. 294—299.

٢٦ - « علينا دائما ان نفكر ان الطاقات الروحية التي تستمدتها الشعوب من المثل المسقوطة من ديانتهم او تراثهم الحضارى لها طاقات قادرة على فعل المعجزات . الطاقات الروحية للشعوب بإمكانها أن توفر لأممهم المريضة قوى دافعة عظيمة (...) وإذا كانت الاسس المادية ضرورية لتحقيق التقدم فان الدوافع الروحية والأخلاقية هي وحدها القادرة على منحها نيل المثل وإشرف الفعاليات » ، حسب الوثيقة الأيديولوجية الاساسية المناصرة ، ميثاق العمل الوطنى .

ZIEGLER (J) : Main basse sur l'Afrique, Paris, Seuil, 1978 pp. 63—75.

sur ABO-NASSER, N'KRUMAH; LUMAMBA, A. CABRAL . pp. 76—147, 195—205.

GARAUDY (R) : Appel aux vivants, Paris, Seuil, 1979, pp. 235—314.

٢٨ - سنجور ، توتيل « لايديولوجية زنجية — اتريقتية »

SENGHOR (L.S.) : op. cit, pp. 268—313.

- ٢٩ - منذ ١٩٢٠ ماوىس تونج صرح : la "sinisation" du marxisme : أى صيغ الماركسية في جميع مظاهرها باللصقة الصينية وهى مشكلة يجب على الحزب استيعابها رهلها بلا توان . يجب الفروع من التمسك الجاهزة من الخارج . هذا النص ورد لدى جارودي : op. cit., p. 241.
- HAUPT (G), LOWY (M), WEIL (C) : les marxistes et la question nationale, Paris, Maspero, 1974, pp. 230—272.
- Sultan GALIEV et. Hanati MUZAFAR en Orient musulman.
- CARRERE D'ENAUSSÉ (H), SCHRAM (S) le Marxisme et l'Asie, Paris, A. Colin 1965, pp. 24—50.
- ٣٠ - الأرقام لها قدرة موهبة : في ١٩٧٩ أكثر من ١٢ مليون طفل ، ماتوا من الجوع والمرضى ، ٧٨٠ مليون شخص يعيشون الفقر المدقع ، ٤٥٠ مليون في الجوع المستمر ، هذه الأرقام مصدرها منظمة اليونسيف ، جريدة لوموند ١٢ ديسمبر ١٩٨٠ .
- لقد تدهور الوضع الغذائي في أفريقيا بشكل فظيع الأفرقي المتوسط عليه أن يرتقى منذ أقل من عشر سنوات ١٠٪ من الغذاء . وبصحب قول المدير العام لمنظمة الأغذية والزراعة التابعة للأمم المتحدة أن عام ١٩٨١ — ١٩٨٢ سيشهد أزمة غذائية خطيرة ، جريدة لوموند عدد ٢٥ يونيو و ١٢ نوفمبر ١٩٨٠ .
- AMIN (S) : Classe et Nation, Paris, Minuit, 1979, p. 123. — ٣١
- ٣٢ - العزلة النسبية لأفريقيا شبه الصحراوية أسهمت في تأخر نمائها ، أنظر DIOP (Mahjemout) مساهمة في دراسة المشاكل لاسياسية في أفريقيا السوداء ، الوجود الأفريقي ص ٢٤ (بالفرنسية) . العزلة يمكنها أن تكون سياسية كأن هو الحال بالنسبة للمجتمعات العربية وأنى من ضمنها مصر التى أصبحت منذ عصر ما في قلب الإمبراطورية العثمانية .
- G. Balandier, E. Morin, R. Bastide : حول إشكالية : — ٣٣
- Cf. Ziegler (J) : op. cit pp. 65—73 J. Duviols
- Cf. Rocher (G) : op. cit. pp. 5—24. — ٣٤
- ٣٥ - « الإسلام ليس عاملاً بسيطاً ولا عاملاً جامداً ولا عاملاً معزولاً » ، رودنسون . Rodinson (M) : Marxisme, op. cit., p. 129.
- Safran, Egypt, op. cit., pp. 101—107. وهو عكس الرؤية الثابتة لسافران :
- كما قالها فانون أن الثقافة تلوذ تماماً من أى تبسط وأنه تحت الصورة المرببة والواضحة تغيب حياة خفية غنية ومتجددة باستمرار :
- Fanon (F) : op. cit., pp. 154—122.
- Rodinson : Marxisme, op. cit., p. 127. — ٣٦
- خطوة كانت بالفعل جيدة في أوروبا في عصر أو فترة الانتقال للاريسالية . Cf. Sombart; op. cit. p. 145—158, 216—233.
- ٣٧ - حول هذا المصهوم أنظر : Rocher (G) : op. cit., pp. 33—68.
- ٣٨ - أننا نبنى إشكالية سمير أمين في هذه المسألة . Amin (S) : le developpement inegal, Paris, Minuit, 1973, pp. 113—258.
- Amin (S) : Classe et Nation, op. cit, pp. 74—103.

Rodinson (M) : La Fascination de l'Islam, Paris, Maspero, 1980 — ٣٩
pp. 82,94, 104: 129—133.

٤٠ — بالنسبة لليوبولد سينجور فإن الزنجى هو « انسان الطبيعة ». « ذو
الخصائية » ، انه « يشعر قبل ان يرى » ، عنده « قوة إلتشاطر والاحساس » ،
وانه « تفكر حدى » .

ان القاعدة الميعة نذمة والايديولوجية هي « القارة » الاصل ، الامة .
Senghor (L.S.) : op. cit., M. 90,292. — انظر :

ADOTEVI (S) : — انظر ايضا : نقد لهذا المظهر :

Negritude et Negrologues, Paris, UGE, 1972, pp 41—107.

٤١ — صلاح عيسى : « طسه حسين ودراما المقاتلية في مصر » . الكتب
بناير ١٩٧٤ ، القاهرة .

Senghor (L.S.) : op. cit., pp. 92—99, 282—290, 290. — ٤٢

Garaudy (R) b op. cit., pp. 9—65, 213—254. — ٤٣

Dumont (R) : La croissance de la Famine I Paris, Seuil, 1980, — ٤٤
p. 10.

Comte (A) : "Discours sur l'esprit positif" in Comte (A) la Science — ٤٥
sociale, presentation Kremer—Marietti (A), Paris, Gallimard.
1982. pp. 218—239.

Marcuse (H) : Eros et Civilisation, op. cit., pp. 46—52, 128—131 — ٤٦

Marcuse (H) : L'idee de Progres ala lumiere de la.

Psychanalyse , in l'Homme et la Societe n 11, Jan-Fev-mars
1969, pp. 37—40.

Marcuse : Eros, op. cit. p. 96. Marcuse (H) : L'homme

Unidimensionnel, Paris, Seuil. 1970 pp. 20—27. — ٤٧

Comte : op. cit., p. 232. — ٤٨

Marcuse : Eros, op. cit, p. 102—115,159. — ٤٩

Ibid. pp. 109—113, 142—172. — ٥٠

« ان تطور الفن مرتبط بتقاليد الابولونية والديونيسية
بمعنى الجدلية بين المقتضى وغير المقتضى ، الاشكال الهارمونية (التناغم فنيا منها)
والنشوة » .

Nietzsche (F) : La Naissance de la Tragedie Paris, Gallimard.

1976, p. 21.

Fromm : op. cit., pp. 61—80. — ٥١

Cf. Bettelheim (C) : les luttes de classes en URSS, — ٥٢

Tome I, Paris, Seuil/Maspero, 1974, pp. 7—46.

Fanon (F) : op. cit. — ٥٣
حول التفرقة بين الثقافة والمادة :

طقس

بيومي قسحيل

في الطريق الممهود لعمدتي من العمل ، صادفت تحداى اتساعا غير ممهود . حرمت عيناى في المكان . رصدت شارع « الوزيري » يصب من جهة الشرق وشارع « منفوحة » يصب من جهة الجنوب مثلما كان عليه الحال باستمرار تفكرت ان هذه الساحة كانت موجودة دائما لكنها اليوم خالية من السيارات التي كانت تجرش فيها في مثل هذا الوقت . تفرز في ذهني ان اليوم يوم الجمعة والوقت وقت الظهيرة . حاولت عيناى ان تلتقي بأعين الواقفين كي انهم شيئا . ازورت عني الاعين ن حسم نصفه ربيبة ونصفه الآخر حلق . تبلور في اعماقي يقين ناصع بان طقسا من تلك الطقوس التي طالما هربت منها قد يبدأ في الحال .

تفصت ابواب « المسجد الكبير » عن ككل ضخمة . اخذت تتضائل تتفتت تنذر حتى أصبحت أمرادا مثل جزر ضائمة وسط بحر الصمت .

خرج حبلان كلكيان من قصر الحكم المواجه للمسجد الكبير . اتجه الحبل الاول شرقا . سحب الآخر غربا .

اخذ الوقوف يقفزون عاليا بعيدا في خفة عجيبة كما لو كانوا جرادا جانا او قشبا هشا . نهضت دائرة خالية وسط الحبلين اللذين التقيا في وسط الساحة التي غطست بين الجامع الكبير وقصر الحكم والمبارات للاشاهدة فاصبحت مثل قرآن عميق .

عوج جندى ثقله نحو اليسار ، انبجعت حلقة الوقوف التي تتحلق حول دائرة الجنود . عدل الجندى دقته تبخر الاتبعاج .

حاولت أن أقتنص شيئاً في أمين الوقوف . لم أجد في وجوههم سوى
هتوب ضيقة خاوية .

أيمكننى أن أتحمل ذلك الطقس الذى يقترب . طفت في رأسى قصة
المدرسين المصريين اللذين شهداً في أحد أيام الجمع بمدينة « بريدة » بمنطقة
التقسيم رجلاً يسير خطوة مخطوتين فثلاث خطوات كاملة دون رأس وكان
إن أعيدا إلى وطنهما وقد قيدت أيديهما وراء ظهريهما والبسا قميصين
متشابهين .

شوح شاب في مقتبل العمر . صاح باستخفاف :

— واى ش هادا ! هادا قطع مو قص .

ورشق نفته في صدره ورمى ابتسامة غامضة ذات اليمين وأخرى
ذات اليسار .

سكت لحظات ثم بدأ :

— العام قبل الماضى مر سياف ع الساحة هادى ..

وجعل يهز يده اليمنى — وقد انعقد طرفا سبابتها وابهامها — أمام
أنفه ويمصص شفتيه أعجبا :

— اللاه عليه ! خلص علا ستا عشر رأس ... بس اشتها يكمل من
الوقوف ... لكن لحقوه ضريوه بالرصاص في كعبه .

تساطت ذاهلا :

— مين ؟

طرقع لسانه في فمه ونتر ظهر يده على عادة النجديين — وتسائل :

— مين يضرب سياف بالرصاص ؟

مضى الشاب مبتعدا . انتبهت الى شاب أجنبى ضارب في الطول
وفى يده كلس « دولسى » يلعبه بين الحين والحين . أقبلت عليه في فرحة .
سألت في انجليزية بريطانية :

— الا ترى في الأبر قسوة ؟

لمق لعبة بطيئة ، رد في انجليزية أمريكية :

— قد تكون كذلك . ولكن ليس بالنسبة لهم .

انطلقت فرحتى .

خروش مكبر . التقطت أنفائى كلمت أقل من تلك التى غاتنى :

— « عبد اللاه . الجيزائى . ملكينة سيارة . تسول نفسه .
الشريمة الغراء . أمن الملكة . جلالة . المفدى » .

اتسعت دائرة الكلكى . اتسعت وراءها دائرة الأثواب البيضاء .
تحولت أعين الوقوف تجاه قصر الحكم . تحولت عينائى فى نفس الاتجاه .
خرجت بدلة كاكى من باب القصر . فى اثرها خرج فتى جاف العود فى
ثوب حائل اللون . اتجهت غربا . سار الفتى فى كعبها . انزعت البدلة
الكاكى فى منتصف الدائرة . جلس الشاب على الأرض . شد طرف ثوبه
الذى بدت فيه بعض الثقوب حول تصبتي رجله ، وعيناه فى عيني البدلة
الكاكى . وضع يده اليمنى على ركبته اليمنى امام ذقنه ، وكانت عيناه
لا تزالان معلقتين بعيني البدلة الكاكى . مد الفتى يده اليمنى الى الامام
على ركبته اليمنى اكثر عن ذى قبل ، وعيناه لا تزالان مثبتتين فى عيني
البدلة الكاكى . امتدت اليد اليمنى اكثر واكثر الى الامام والعينان والعينين
اللتين وقفنا فى عل كعيني ضب محنط . قلب الفتى يده ، كأنا نحو السماء ،
ظهرا نحو الأرض . ارتفعت العينان عن العينين . نرت البدلة الكاكى
حبلا رفيعا عقد عقدة محكمة على الكف ، فوق الإبهام وتحت مثبت الأصابع
الأربعة . لفت البدلة الكاكى طرف الخيط على يدها اليمنى . مالت بجسدها
نحو الجنوب . شد الحبل الرفيع . بطح أربعة جنود الفتى الجاف العود
على وجهه . بركوا على ظهره . توتر الحبل . ران سكون ما قبل
النجمة .

القيظ دس من الشظايا التى تتناثر تحت سماء واطئة . بحثت فى
الأعين ، كل الاعين ، أعين الوقوف وأعين الجنود . لم أجد أى تساؤل أو
أى توقع وكأن الذى يجرى أمامهم يجرى خلف ظهورهم .

أذهلنى اليقين الذى كنت أراه رأى العين والمسه لمس اليد :
سيسبحون وسيوافقون ولسوف يصفقون ! ولكن ليس له أب أو أم
أو أخ أو أخت أو صديق أو جار إما من نهضة إما من ثنين خافت . ليس هناك
سوى السكون وكأن ما يجرى على بعد ندهة صوت يجرى فى بلاد نائية .

خرج نصل لامع . انجذب نحو معصم الفتى . انطبق جنفائى . كنت
أصرخ ولطنتى صرخت :

— ح يقطعوا أيده فعلا .

انحلت مفاصلى . هبطت فى وقتنى لصق الحائط الذى أسندت ظهرى
إليه . أخذت عينائى تدوران فيما حولى . كان الوقوف لا يزالون وقوفا فى
أماكنهم وكان هذا الحاضر الحى ليس سوى ماضٍ سحيق .

رفعت البذلة الكلكى الجبل . رأيت لأول مرة فى حياتى : كمة يد
بشرية من لحم ودم ، تتفرع إلى خمسة أصابع يمر كل أصبع منها بثلاث
عقل وثلاث عقد ويبضى كل أصبع إلى ظفر وأنملة ، وتنتهى بجبل وليس
بذراع .

هبت عاصفة النصفينق . صعدت صيحات مشروخة . نهبت أنها
هتافات لرأس الأسرة المالكة .

أخذت أمسح المكان بعينين جاهدت كى أطرد عنهما غيبا غنيذا .
رأيت كتلة كلكية تكببت فى أنصى الطرف الجنوبي للساحة : سقط أحد
الجنود مغشيا عليه . . .



الأرض وفيلم (حنا . ك)

رجاء عدلى

« هذه الأرض التى ما وعد الله بها

من خرجوا من صليبها ..

وانفروا فى تربها ..

وانطرحوا فى حبها ..

... ..

... ..

فلخلوها « بسلام » آمين !!

امل دنقل — المهد الآتى (١)

فيلم « حنا . ك » عن النزاع الفلسطينى ..
الإسرائيلى ، للمخرج اليونانى « كوستا جافراس »
شارك فى كتابته الفنان الراحل «فرانكو سوليناس» من
أمريكا اللاتينية،وعديد من الفنانين الملتزمين (فلسطينيين
وأمريكيين) .. ومما لا شك فيه ان وجود « جماعة »
فنية تهتلك مثل هذا التوجه فى الفكر والعمل له أكثر
من دلالة . فهو اتجاه الى العمل الإبداعى ، وطرح
نموذج للفيلم السياسى بعيدا عن الارتواء فى أحضان
السينما التجارية ، وترويج السلعة بكل جمالياتها
الهشة . هذا من ناحية . وهو من ناحية أخرى
انعكس حقيقة ان القضية الفلسطينية قد طرحت
نفسها على الصالون مجددا خاصة فى الأونة
الأخيرة .

للمخرج رحلة طويلة فى عالم السينما — وفى الفيلم السياسى
على وجه الخصوص — حيث لم تهدف رحلته هذه الى مجرد استعراض

للمواهب الفنية الغدة ، كما لم تكن غايتها المزيد من الشهرة ، بقدر ما هي ارتباط عضوي لا يتقسم عن قضايا عصره ، بهدف الوصول الى جوهر الواقع وكشف ما يحويه من مميزات التحول والتغيير .

وفيليه الأخير « حنا . ك » — ربما يحويه وما اثر حوله — ذو وضعية خاصة ، مما جعله محل هجوم وتشكك من كافة الجهات ، حتى تلك التي كان من المفترض ان تنصهره وتقف معه ، او على احسن الفروض تناقشه من حيث كونه عملا غنيا بمتجزا .

لذا يجب عند النظر الى فيلم كهذا ، ان لا نفصل مثل هذه الاعتبارات ، اي هذه الوسائط العديدة القائمة بين الفيلم وجمهوره ، وواحد من أهم هذه الوسائط هو دور النقاد . فالتأقّد في هذه الحالة هو الأوروبي او الأمريكي ، الذي تتحدد نظيرته الى العمل الفني في اطار المعطيات الثقافية لشعبه وحضارته ، وبما ان ثقافة الجمالية مستقاة من هذه الحضارة وتمثل إحدى نتائجها ، فانه لن يرى من مشكلة النزاع العربي — الاسرائيلي — وحتى في اطار العمل الفني — الا جانبها الذي يخص أفكاره وقناعاته — وهو جانب اسرائيلي بالطبع . وترانا لا نعجب لأولئك النقاد الذين تجتمع لديهم أحاديّة النظرة الى بعض المشكلات جنبا الى جنب مع الموضوعية الحادية في تحليلهم لموضوعات أخرى . لأن هذا التناقض انها يمثل أحد مميزات الثقافة الغربية الاستعمارية التي تنفي « الآخر » وتعامل مع الواقع انطلاقا من هذا النفي — وكأنه واقع موضوعي (٢) وتكتسب هذه النظرة شرعيتها من وضع الثقافة الغربية كثقافة « عالمية » مهيمنة .

ومن ثم فقد رأينا قبل التعرض للقيم الجمالية والفكرية في فيلم « حنا . ك » ، ان نتوقف عند هذه الظاهرة ، الا وهي دور الوسائط التي لا تعنى في هذه الحالة بتفسير او كشف او ايصال محتوى الفيلم الى مشاهديه بقدر ما تعتمد معادير أخرى « ذرّج » العمل ، ونراها ايضا مرتبطة بكيفية اجابته على اسئلة محدّدة : عما يتحدث الفيلم ؟ ، .. لمن يتوجه ؟ .. وكيف ؟

التوجه الى الغرب :

« حنا . ك » يتوجه أساسا الى المشاهد الغربي ، بغية اقامة علاقة جديدة غير تلك الكليشة في وعيه ، تخص طرح اسئلة مصيرية حول الفلسطيني الباحث عن أرضه — والذي يسمى لاستردادها — والاسرائيلي الموجود على نفس الأرض — ومن ثم تشكل الصراع الدائر بينهما .

وبعيداً من منح الدعائية ، أو التبسيط المخل للذين يترجمان بأى من
الأممال الفنية التى تتناول هذه القضية ، استطاع المخرج تجسيد
بعض جوانب الصراع فى أحداث ومواقف وشخصيات لها وجودها
الخاص ، وعلاقتها المتبادلة فيما بينها . ولقد استوعب أن الصراع
الفلسطينى - الاسرائيلى لم يكن شكلاً من أشكال الصراع الاجتماعى -
الطبقي فحسب ، ولا هو بالصراع الاخلاقى فى مجتمع محدد
الشروط - أى تلك الأشكال الصراعية الموجودة فى أى من مجتمعات
العصر الحديث - ولكنه صراع تاريخى لشعب كبل ، قد ظلم المخرج
جنوداً بأسلحته وعبر عنها من خلال مأساة الفلسطينى «سليم بكري»
وسميه المستر لاسترداد أرضه من أجل التواجد الواقعى عليها .

أذن ما نراه على الشاشة من أحداث ووقائع حول موضوع
سياسى محدد ، يعبر عن رؤية عميقة لهذا الواقع كما ترصدها
عين أوروبية - غير مهالدة - لذا تكتسب هذه الرؤية بلحا من
ملاحق الفن البديل والمعاكس لما هو سائد فى الغرب . وهنا يكن
الاختيار الأصعب والأقسى من قبل صائغى الفيلم . ولقد كان جزاء
هذا الاختيار - أو بالأصح هذا النهج المعاكس والمضاد للقبول بالأسر
الواقع - أن استقبل الفيلم بهجوم منظم - خفى وعلنى - شفته قوى
الصهيونية ، كما تجاهلته الصحافة الغربية - عمداً - وبمختلف
اتجاهاتها ، وعلى غير عهدها السابق بفيلم «كوسنا جانفراس» . ففى
اسلام مثل «زد» و «المفتود» لنفس المخرج ، والتى تناولت فيها
قضايا ساخنة هزت الضمير الغربى ، مثل الارهاب فى أمريكا اللاتينية ،
وتورط المخابرات المركزية الأمريكية فى الانقلابات العسكرية ، أقول مثل
هذه الأفلام ، هالت لها قوى اليسار فى الغرب ، وتصادعت أصوات
وأقلام كثيرة ترفض هيمنة أمريكا واستعمارها لشعوب هذه البلاد .

وملأنا عن القضية الفلسطينية ؟

الا أن القضية الفلسطينية يتم التعامل معها بشكل مختلف
ومطلوب تماماً ، فى عالم تسوده ثقافة يهودية مرتكزة على تراث ثقافى
متين ، متغلغلة بعمق فى فكر ووجدان الإنسان الغربى ، مرسية جذورها
قبل قيام الصهيونية كحركة سياسية استيطانية بوقت بعيد .

هذه الثقافة تطلق أساساً من إعادة توليد وتحوير مقصود لصدد
من التصورات الدينية عن «الأرض الموعودة» ، «وعودة المسيح»
«(فكرة الخلاص اليهودى)» الى آخر هذه التحويرات المتعمدة ،
والثمارات النصرية - «أرض بلا شعب ، لشعب بلا أرض» -
تلك التى يستخدمها الغرب الاستعماري لتفطية أهدافه ، وأعباءه

مواطنيه بما يشبه السبات الروحي والانغلاق الفكري تجاه قضية
الفلسطيني ، والتي مازالت تلتبس معانيها — بوعي أو بدون وعي —
حتى على الكثيرين من قوى التقدم واليسار في الغرب . فيزداد التركيز
مرة أخرى للثقافة الاغلامية السائدة .

فبينما تجرى أبشع صور القتل والتدمير ، والتشريد للشعب
الفلسطيني أينما ذهب ، نجد ان هذا لا يعنى بالنسبة للرأي العام
العالمي سوى مشكلة لاجئين !! وان هناك على هذه الأرض كم من
البشر غير محدد الهوية ، وليس له من سمات أو مشاكل سوى أنه
يعرقل مسيرة إسرائيل نحو حياة أفضل ! ، وفي حين يطالع المواطن
العادي (الأمريكي والأوروبي) ، أخبارا في الصحف أو على شاشات
التلفزيون ، عن مخيمات تباد بكاملها ، ومجائر وخشية تقوم بها
الصهيونية في حق الشعب الفلسطيني . كل هذا ربما يؤدي في النهاية
الى ايزاء مشاعر ذلك المواطن لبعض الوقت ! .. ولكنه يغمض عينيه
ويعود ليمضغ جرعة الألم هذه بهدوء واثابة ، لأنها تمثل في اعتقاده
احدى النتائج الحتمية على مشروعية إسرائيل في الدفاع عن سلامة
أمنها ، واستعده بقوة على دلائل توارثته في العهد القديم ،
والاطلة أيضا من عقدة الأوروبي تجاه اليهودى عبر تاريخهما
المشترك .

الوجه المعاكس :

لم يكن كل هذا القدر من البشاعات والحباء المسفوحة ، بما يقدم
لمواطني الغرب الليبرالي — كمادة للتسلية اليومية — لم يكن ليتجاوز
الحدود المرسومة بدقة .. بل لا يجب أن يتجاوزها ! وإذا حدث
هذا التجاوز فهو يتم خارج القنوات الرسمية ، وفي حيز ضيق
للغاية . ومن هذه المساحة الصغيرة ، تسال الفنان كوستا جفراس
— وبهدوء متعمد — ليرتكب المحذور !! مستهدفاً ذلك السؤال الذى يبدو
للوهلة الأولى قريبا من الذهن ألا وهو « لمن الأرض ؟ » .

وهذا السؤال بالتحديد هو جوهر الموضوع ، وحجر الأساس
في الفيلم . والذي يطرح من خلال تيمة درامية حول محلية يهودية
« حنا كلونمان » ، تتراعى عن « فلسطينى » يتسلل الى وطنه ، ويطلب
« بيت عائله » قانونيا . وفي هذا الإطار تتحول الأحداث التاريخية
الى نبض متدفق من التساؤلات الواعية التى تتسرب شيئا فشيئا الى
عقل المشاهد ووجدانه . حينذاك تد يثبث هذا المشاهد مذهنا أمام
ما يراه ، اذ ان هذه الأحداث المعروضة أمامه تفرض عليه اعادة

النظر ، ومن ثم التفكير في القضية برمتها . وقد يقارن بين النتائج الجاهزة التي يلقاها دوما ، وبين تلك التي يدعى الى استخلاصها من طريقة الفن .

ودعوة هذا المشاهد للمشاركة الايجابية وامكانية تحريك مفاهيمه وافكاره عن مسارها المعتاد ، ثم محاولة التساؤل من جديد ، هي ما يسمى بالعلاقة الحية بين الفيلم وجمهوره . وهذا ما يستقرضه الفن بشكل عام - والفيلم السياسي على وجه الخصوص - ذلك الذي لا يعمد الى تقييد جمهوره ، بل يوقظ وعيه بفعالية خلقة ومبدعة . ولهذا السبب بالتحديد هاجت الصهيونية وتطلعت انزعها الاخطبوطية لتخضع انفاس هذا النوع من الفن الذي ينطلق من هدم احد مرتكزاتها الاساسية ، بينما هو يمتلك من ناحية اخرى سهولة وسرعة الانتشار في المسام كله ككحد اهم مقومات السينما كاداة فن جماهيرية تنفق وروح هذا العصر .

لذا تمت محاولات لتهميد الساحة في الغرب .. بالنسبة للجمهور النقاد ، والمهتمين بالفن - لتبرير الفيلم بشكل علني لا يثير الانتباه . فالبعض انصح عن ان الفيلم « ليس جماهيريا » لذا يجب اقتصاره على « عروض ضيقة » او « عروض خاصة » . والبعض الآخر كان اكثر جراءة واكثر افصاحا عن اهدافه ، حيث عمدت « رابطة الدفاع عن السمعة » ، وهي احدى الجمعيات الصهيونية في امريكا الى نشر تعميم ، ووزعته في مختلف المدن الامريكية عقب عرض الفيلم مباشرة في باريس ! يحوى التعميم كثير من « المرفقات » و « التعليقات » ، ويقيد في بعض اجزائه بعدم دقة المعلومات التاريخية - التي تخص اسرائيل بالطبع - او الى « سوء نية » المخرج او الى « جهله » ... الخ . وينتهي التعميم الى كافة الجهات المعنية - صحفيين ونقاد - بهذه الصيغة الامر !!

« ... عقدا يعرض الفيلم في مدينتكم » ننصحكم بالتالي ، ان تبرزوا كل ما اثر سلبا - في التعميم - واية ملاحظات اضافية بعدم الدقة ، والطبائحات القانونية . اكتبوا ذلك وضموه في رسائل خاصة الى صحافتكم المحلية ، خاصة اذا نشرت أية مقالات مؤيدة لوجهة نظركم الفيلم (1) .

وبالعمل كان لكتبه وتجار الكلية الصهيونية ان يستجيبوا للنداء - الامر - وينزلوا جام غضبهم على الفيلم وصانعيه في صورة مقالات محبومة ، لم تكن في محتواها لتلثل من الفيلم بقدر ما هي شهادة

أخرى للفيلم وأخرجته ولغنته . وعلى سبيل المثال لا الحصر « تقول
الكاتبة « لبا كوهين » بصدد تعليقها على « حنا . ك » : « أن جلفراس
لا يريدنا إلا ما يريد هو لنا أن نراه : لاجئين ومعسكرات لاجئين وقرى
عربية مهجورة وسجون . ونحن نسمع أيضا عن مذابح وعن
تجذرات ... » وكان الكاتبة لم تسمع بما حدثت فعليا في صبرا
: شاتيلا أبان حرب لبنان .. !! ونراها تقول أيضا « ... أن هناك
أظهارا للتشابه المقت بين الاسرائيليين والنازيين ، وثمة تأميمات عن
العنصرية اليهودية متضمنة اشارات الى علاقات اسرائيل بإجنوب
أفريقيا ... » . وفي النهاية تقرر أن هذا « غير مقنع وربما كان هذا
انعكاسا لأدراك المخرج في قرارة نفسه بأن هذه الاسرائيل لا وجود
لها ... وان الفيلم لا يقدم شيئا لهؤلاء الراغبين في تحقيق
السلام » (٥) .

وقد لا نندهش من هذا الإدراك المبكر ، وسرعة التحرك اللذين
حدثا قبيل عرض الفيلم في أمريكا — ولا نجد لهما تفسيراً سوى أن الفيلم
ينطوي على مغزى خبيث — من وجهة نظر الأمريكان والصهاينة — يثير
مشكلة الأرض — كإرض فلسطينية الهوية — ويزعزع الاعتقاد السائد
حولها ، الأمر الذي يمس جوهر « وجود » اسرائيل ذاتها ، ويجمعا
« انتماؤها » لهذه الأرض محل شك أو تساؤل .

رأى آخر :

كانت هذه رعود الفعل في الغرب ، أما في الساحة العربية ،
فعلى الرغم من أن ما كتبنا كان أغلبية في صالح الفيلم — كما عقب
المخرج في ندوة أقيمت له في القاهرة — إلا أن الساحة العربية
لا تخلو من آراء متطرفة — وهي في أغلبها غير متعمقة — قد ذهب فيها
البعض الى اعتبار أن الفيلم لا يعدو سوى أن يكون « تمجيذا لديمقراطية
اسرائيل » أو أنه يحمل ضيقا « دعوة الى السلام » . !

وخلف هذه الاستقطاعات والآراء التي ترفض الفيلم تكن أسباب
كثيرة لا تخص هذا العمل بذاته ، منها رفض العرب رؤية صورة الاسرائيلي
على الشاشة ذلك الاسرائيلي الذي تسبب في كل الكوارث التي تعرض
لها عالتنا العربي وما زال يعاني منها حتى الآن . وهناك سبب آخر
يتعلق بالمحاذير — وهي كثيرة بما لا يحصى — التي تكثف علاقة الفلسطينيين
باليهودى — حتى حين تتم مع خلالها ادانة الاحتلال الاسرائيلي
وممارساته البشعة تجاه الفلسطينيين في الداخل — ومع أن هذا واقع
قائم ، يلزمه بشكل واضح أولئك الذين يعيشون داخل الأراضي
المحتلة ، حيث مواجهة واقع التحدي اليومي مباشرة ومستمرة . أما من

هم في الخارج ، فيؤثرون عدم الخوض في شكل الصراع اليومي الملموس ،
ويكتفون بلبس إبعاده العامة — والتي تكون في الغالب اعلامية —
خوفا من التشبيه بكاتب ديفيد أخرى ، أو أى من هذه المصاحفات
الخيالية السائرة .

أما من ناحية السينما ، فكما هو معروف لدينا « فان معظم
الأمم التي تصنت للقضية الفلسطينية — كموضوع لها — قد امتلأت
من آخرها بصور وانكار معادة ومكررة حتى أصبح التخلي عن هذه
الصور يعنى غبوضا وادعاء فيعض الأحيان ، بل وخيانة للقضية في أحيان
أخرى . فالنبرة العالية المصاحبة لهذه الأعمال ، وظهور صور بعينها ،
كالكتاح المسلح ، أو الفدائي الفلسطيني (بتصورها المسطح البعيد عن
الواقع) ... الى آخر هذه المشاهد الأثرة لدى الكثيرين والتي أمرزها
السائد من الأفلام الدعائية ، كل هذا قد أشاع جوا من التسلط
الفكرى ، وفقدان الحرية في تقييم الأعمال الجيدة القليلة التي تناولت
ذات الموضوع . وذلك ما نتج عنه بالتالى رؤية ضحلة ومحدودة
للوامع الفلسطينية ، ودعائية قاصرة عن أن تطاول هذا الواقع . ذلك
أنها تختصر كل جوانب القضية الى رمز من رموزها ، وتبتعد بقدر
كبير عن شمولية الرؤية .

سنحاول بعد أن تعرضنا الى بعض المشكلات والقضايا التي تثار
حول هذا النوع من الفن ، استجلاء الأفكار الرئيسية التي تصدى
لها الفيلم ، الشخصيات بمقتها ودلالاتها ، مع الإشارة — ما أمكن —
الى الشكل الفنى والوسائل التعبيرية التي التجأ اليها المخرج
في بلوغ هدفه ، معتمدين أساسا على تتبع الهيكل العام للفيلم في تعاقب
المشاهد واللقطات ، مع الوقوف عند بعضها — إذا تطلب الأمر — أى تلك
التي تمثل محاور ارتكاز أو ذرى للأحداث .

رحلة بحث عن هوية ضائعة ... أم ماذا ؟

إذا افترضنا أن رحلة المحامية « حنا . ك » هي المرتكز الأساسي
في الفيلم ، وأنها مجرد رحلة بحث عن هويتها ومعنى لوجودها
— فقط — فسيكون ذلك افتراضا خاطئا لفيلم لا يفصح عن نفسه بهذه
الصيغة المبسطة ، على الرغم من أن شخصية حنا تحوى هذا النزوع
الإنسانى للبحث عن معنى الوجود والانتماء (وهذا ما سنناقشه فيما بعد
حين نتعرض لتحليل شخصية حنا) .

اذن هنالك عامل آخر قد انتقل بهذه الرحلة من معناها الذاتي .
 او ان ثمننا القول من البحث داخل عالم حنا ، وانطلق بها الى
 عالم الواقع الربح ، بعلاقاته الفنية المتشعبة ، بطبيعة المجتمع
 ومؤسسته السائدة . بطبيعة الحياة والعمر . واذا لمسكنا بهذه
 الخيوط فسنفجد تبعاً لذلك ان مسيرة « حنا » لن تكون بذات معنى
 الا اذا ارتبطت بمفهوم الوعي الذي تطور لديها — والذي يندرج
 على أرض هذا الواقع — حين انتقالها بقضية الفلسطينيين سليم بكري .
 وقد تم هذا الالتقاء بالفعل في المشاهد الأولى ، وكان المخرج
 يقول ان سليم — بما يرمز اليه — هو المحور الاساسي الفاعل
 في تطور رحلة حنا . وانتقالها الى مرحلة التكامل ، اي تكامل الوعي
 (بما يمثله سليم) مع حس اليقظة ومحاولة البحث (بما تطله حنا)

الشخصيات ودلالاتها :

كما ان رحلة « حنا » ليست هي المرتكز الاساسي الفاعل ،
 فان شخصيتها بالتالي ليست — كما يبدو من اسم الفيلم — هي
 الشخصية المحورية الوحيدة ، اي التي تتمحور حولها ، وتطور حولها
 باقى الشخصيات الأخرى . ومن هنا — فعند تفحص العلاقات بشكل
 دقيق ، ورغم اتخاذ حنا لصفة المركز كضرورة فنية — نجد ان
 تطيل المخرج لشخصياته الرئيسية الأخرى يتسم بنفس القسوة
 من الوضوح وبنفس القوة من حيث الملح ، والعمق النفسى ، والموقع
 من الخريطة الاجتماعية — السياسية .

مخزون شخصية « حنا » :

في البداية ، اذا اخذنا حنا كمحور من محاور الصراع ، نجدها
 « كانبودج » لكثيرين غيرها — رغم امكانية وجودها كدولة خصوصيته —
 ممن هاجروا من بلاد أوروبا الشرقية الى أرض فلسطين — مروراً بالغرب
 واستيعاباً لدروسه — بحثاً عن حلم « الخلاص والعودة » ، ذلك الحلم
 الذى يعيش فى رؤوس الأقليات اليهودية فى العالم اجمع . نهى
 بولندية الاصل ، فقتل عائلتها أبان مذابح النازى (المحرقة) هاجرت
 لأمريكا ثم رحلت الى فرنسا ، فاستقر بها المقام بالآخر فى أرض
 الجهاد — كما يزعمون — . وهناك ورغم حصولها على درجة القانون ،
 وميزات أخرى كثيرة . الا انها اكتشفت كذب الحلم وهشاشته وتحوله
 على أرض الواقع الى كلبوس مرعب ، لانه يقوم بالضرورة على
 محو هوية آخرين وتكريدهم ، وبالتالي تزداد فيه صورة اليهودى
 تشوهاً وتنامة كصورة « فوزيان جرائ » ، ولذلك يتنبأها من وقت لآخر
 حين لمساتها « فى الغرب » المبتل فى زوجها « فيكتور بونيت » وهو

كاثوليكي فرنسي . فهي برغم انفصالها المبادئ عنه إلا أنها تركت خطأ محدوداً فيها بينهما ، ولم يتم الطلاق الفعلي انذى يعنى في مضمونه الاستقلال الحقيقى لشخصية حنا . إذن حنا كشخصية غير محددة الهوية تنحى الى ماضيها بشكل قاصر عن الالتحام الفعلى به ، لأن هذا الماضى هو الذى دفعها بشكل ما الى الانفصال (غير التام) عنه . وهى في نفس الوقت غير قادرة على الارتباط بالحاضر (أى بواضع اسرائيل) الذى ترمز اليه علاقتها الخاصة بالمسمى العام الاسرائيلى « اشعيا » فتحاول دائماً الفكك منه — أى من الحاضر — لأنه ارتباط غير حقيقى ، وغير قادر على استيعاب طموحاتها الانسانية ورتبتها في التكامل .

فاذا توقفت « حنا » عن محاولة الهروب الى هذا الماضى ، وأرادت أن تواجه الحاضر فكيف تواجهه ؟ ... أى اذا أرادت التخلص من الحلم — الكابوس — ومن مأزقها الحياتى — المأساوى — بسبب تشوه علاقاتها ، وبالتالي تشوه روحها ، فكيف لها أن تنأى بنفسها في محاولة للخلاص الفعلى ؟ .. وكيف تنجو من واقع غدا فيه الاغتراب — بمستوى الاجتماعى والذاتى — ملبسا أساسيا لاجتماع تنطحن بين رحاء كافة القيم الاخلاقية والانسانية ؟ .. وبمعنى آخر كيف ينجو اليهودى من مأزقه الحالى ؟ .. هذه التساؤلات والالتباسات تحتلها تركيبة هذه الشخصية ، ومن ثم تطرحها في سياق الفيلم .

إذن فقد فرت « حنا » من حالة اغتراب — مصطنعة في مجملها — في مجتمعات البلاد التى أتت منها ، ودفعتها دفعا الى الأرض الجديدة — بحكم كونها يهودية فقط ! — لتواجه بحالة اغتراب أخرى أشد احكاما ، وأكثر لا معقولة في دولة اسرائيل بمؤسساتها القائمة على العنصرية ، وعدم تجانس أفرادها ، ولا عقلانية قوانينها . وحتى تخرج حنا من هذه الحلقة المحكية ، فليس أمامها سوى منفذ وحيد ، وهو اختيار المواجهة . أى أن تواجه وتكشف أسرار اللعبة المصنوعة جيّداً ، والتي رسمت وفق مقاصد صانعها — ممثلين في الفيلم بالمسمى العام الاسرائيلى ، والبروفسيور ... الخ — ورات أنها ما أن تمسك بالحلقة الاولى ، حتى تقودها الى باقى الحلقات ، فيتبين لها حينئذ ذلك الصرح الهائل من الضلالات والتلفيق المتصلة كخيوط العنكبوت .

**التي تمارسها قم هذه السلطة ، والتي تكون السلطة
الفضائية أحد وجوها ودعائها .**

ونستطيع أن نورد مشهدا يظهر فيه « حنا » في مواجهة ممثلي
القضاء محاولين استقطابها ، واتناعها بالفكرة الصهيونية ، وتبريرها
كحل وحيد لا بديل عنه للمشكلة اليهودية ! فحنا تجلس في دائرة محكمة —
والمغزى هنا يوحى بحالة حصار — يحيط بها الزملاء الأساتذة الكبار،
كما نلاحظ أيضا تبايز اللهجات ، فهذا المائى ، وذاك امريكى ، وذاك
فرنسى ... الخ . والصفة الوحيدة المشتركة بينهم كونهم يهودا ! فقط
لا غير ! في هذا المشهد حين تصر حنا على اثبات حقوق مركها
« سليم بكري » — أى حق ملكيته لبيتها وهويته — يناقشها الأمريكى
مراوغا .

— ان هذا يستغرق وقتا طويلا في المحاكم ، والى ان
يحين هذا الوقت ، من الممكن ان يصبح موكلك مواطنا
من جنوب افريقيا ، واذا أصبح مواطنا ، وله جواز
سفر صحيح ، وقتها يستطيع المطالبة بالبيت، وسيحصل
عليه ، هذا اذا كانت أوراقه مضبوطة .

ترد حنا في ذهول وبأس .. « يبدو الأمر معتدا بالنسبة لى !! » .

ثم يأتى دور البروفسيور ، فيتوسط الدائرة ، ويبدو بمظهر المحامى
الحنك الذى صهرته تجربة الاستيطان ! .. وتذكرنا كلماته بمكرى
الصهيونية الأوائل ، وهو يلعب على أوتار معاناة اليهود من الذبح
المكرر ، ومن ثم ضرورة الحفاظ على وطنهم القومى الجديد ! يقول
بانفعال « انصنى يا حنا .. لقد تشردنا وتعذبنا منذ أكثر من ألفى سنة ،
وهذه ليست بالفكرة السيئة لنستعيدنا ، فعائلتك أيضا كان لها نصيب
في الأمران الجماعية ، والآن لنا « وطن » و « هوية » ويجب أن ندافع
عنهما » .

فترد حنا في تجديد للمحاولة « وأنا أرغض نفس الشئ بالنسبة
للآخرين » .

ولكن المدعى العام يعتبر بسخرية معلنا انتهاء الحوار « انظروا
كيف تتعامل حنا مع السياسة بشكل رومانسى !

هنا نواجه بهوتين متناقضين : أحدهما يمثل « حنا » في دفاعها
عن حق الفلسطينيين — حقه القانونى وحقه الانسانى بشكل عام —

تم موقف الآخرين الذين أوكلوها في قضية كاريكاتورية — من وجهة نظريهم — أى لا تتخطى الحدود المرسومة للنظام بل وتكيف معرفتها ونسق قواعده وشروطه ، « يصير دفاعها تكتلة للديكور الشكلي الزائف لما يسوونه ديمقراطية النظام ! وحين يجاوز موقف حنا هزلية اللعبة في محاولة جادة للبحث عن جذور الحقيقة ، ويحسون هم ببعض الخطورة من موقفها هذا ، حينذاك يبدون شيئا من الليونة — الخيبة المقصد — لاستيعاب الموقف ، ويبدون بتذكيرها بكمالات عن التسوية ، والوطن ، وكيف يجب اجتياز كافة العقبات للدفاع عما صار حقا لهم . ولكن بالتوازي مع هذا ، يبدأ وعى حنا في التبلور باتجاهه أن بيت سليم له دلالة أكثر وأعماق من مجرد كونه حقا قانونيا فحسب . . لذلك تستمر في عملية بحثها عما هو أهم وأكثر تجنرا .

من هذه المفارقة — والفيلم يحوى الكثير من المفارقات — يتضح طرفا الصراع الذى يمثل أحد قطبيه أولئك الذين يمثلون النظام ودعائه ، وحنا — حتى هذه اللحظة — لا تمثل القطب الآخر ، بل يمثل الفلسطينيين — المراد نفيه من ساحة الصراع — فهو الطرف افعلى والحقيقى . وما تناقضه حنا ورؤسائها الا صراع نانوى . ينحد الموقف النهائى منه بمدى انحيازها لاي من قطبي الصراع .

— « محور سليم بكري » —

من الناحية الأخرى ، اذا اتجهنا الى « سليم » نجد أنه طرف الوعى فى الفيلم ، فهو يكشف عن قصته بشكل واضح ويتويعمات مختلفة — تلك التى يحاول الآخرون تحريفها — اى قصة خروجه وعائلته من فلسطين ، التشتت فى المخيمات ، اللجوء الى التسلل واخفاء الهوية حتى يستطيع العودة — وعند المواجهة الأولى مع « حنا » نجد المفارقة التالية : سليم يهدوئه ، ونفاد نظراته ، ووثوقه بعدالة قضيته ، ومعرفته بلغة الآخر وجهل الآخر بها ، فى مقابل « حنا » بتردها واستفراقها فيما هو شخصى ، اى فى وضعها المتأزم — من مشكلة الجنين الذى حملت به بالخطأ « الى مشكلة علاقتها الموتررة بالدعى العلم الاسرائيلى ، والحنين الى زوجها والتردد فى السفر معه الى فرنسا — من هذه المفارقة يبدو وكأن ميزانا دقيقا يتذبذب مع الانتقال الكبير السريع بين وجهيهما ، ومن الحوار الظفرافى القصير فى جبله والغزير فى معناه ، اى الذى يفصح عن أكبر قدر من الإنكار بشكل مكثف وموجز وموحى أيضا . هنا ترجع كفة « سليم بكري » ، يسيطر على سير الحوار ، ويلخفنا منذ هذه اللحظة

حتى يحتل المشهد بأكمله ، فتصير هنا كخلفية له حائرة في مهم انشواهد والحقائق عن وضع الفلسطينيين ، والتي تبدأ في التوالى فيها بعد ، والتي تراها « هنا » للمرة الاولى ، فتحدث لديها نوعا من التعريب المفاجيء والدهشى .

وحين يتجول « سليم » في احياء القدس القديمة — دلالة على انتسابه اليها — يكتسب المشهد حيوية خاصة نابضة من خصوصية المكان ، فتدب فيه الحركة بنعومة ودونها اقصاد ، فنرى من خلال عيون الكاميرا — عيون سليم — فلسطينية الحى ، الناس وشكل الحياة ، كل هذا مضمورا بترانيم وموسيقى عربية ، هبهات الباعة واموات نساء — وهناك ايضا عامل يطرق النحاس ، اطفال يلعبون ، صوت طبله فلسطينية ، ترتيل قرآن ، ومقطع من أغنية « الشيخ امام » : « اذا الشمس غرقت في بحر الغمام ، ومدت على الدنيا نور الظلام » .

من دلالة المعنى في هذه الكلمات ، واختيار « الشيخ امام » كصوت معبر عن الثورة ، من هذه الباتورا العريضة لاسنعرام شكل الحياة ، ومن هذه التفاصيل الكثيرة الموحية ، يتضح للشاهد ان كل لقطة — رغم خلوها من الحوار المنطوق — تقول شيئا ! ، تقول بالايادة ، بالجلطة الموسيقية وبالايقاع . فهنا يخاطب جافراس مشاهده بلفته الخاصة — لغة السينما الخاصة — حيث تتحول الفكرة المجردة الى المرئى والمسموع . اى ان فكرة (الارض لاصحابها) تترجم في الفيلم الى مظاهر متنوعة من الحياة يراها المشاهد في حالة استنرارها .

ثم يستمر الحوار الذى بداه المخرج بنفس التكتيف الایمائي ، فيعرض للجانب المساوى من الظاهرة ، حين ينتقل سليم الى المخيمات المهجورة والتي اخلت تماها من اهلها لتقام عليها مستوطنات جديدة ، فتبهمن على المشهد آنذاك لحظات ثقيلة من الصمت المعبر ، تدل على استنلاب الروح والحياة من هذه الامكن الشاغرة . ولكننا نجد ، رغم الصمت العريض الذى يجتاز المشهد ، ان سليم يتواجده الحى في هذا الفضاء هو همزة الوصل والخيوط الدقيقة الذى يصل هذا المكان بما قبله من الامكن الحيوية في القدس القديمة ، كما تجرى بوجوده ايضا عملية مزج الحيز المكاني المرئى بالناريخى الالمرئى — المحكى — وتجسيده كتجربة ذاتية فردية ، وجماعية تخص شعبه في آن واحد .

يتوقف « سليم » خلف الجدران المهدومة ، يقطع الحدث ، يخترق حاجز الصمت متحررا منه وكأنه يتوجه بحديثه الى المشاهد الجالس في صالة العرض — وهنا مازالت خلفية خارج الحدث — تجري

الكلمات على لسانه كحريط وثائق عن تاريخ هذه الأرض وعين كانوا يمبرونها ، فنجد ان تجواله عبر هذه المساحات بانصوت والصورة يشير الى جسامه تناقضات الواقع ، كما يستشرف نبوءة الولادة والعودة الى الأرض التي تم استلابها .

في هذه المشاهد الدرامية ذات البعد التسجيلي (١) نجد أن « سليم بكري » هو البطل دون منازع ، وإن كل محاور الفيلم — فيها بعد — تتوازي وتتقاطع لتلتقي معه في النهاية ليس بصفته الفردية ، بل كحالة شاملة لها دلالتها السياسية التاريخية . أي أن سليم بعودته الدائمة — رغم الطرد والمنع والسجن — الى أرضه انكائنه في قلب فلسطين المحتلة ، والتي تم الاستيلاء عليها قبل العام ١٩٤٨ ، قد أصبح « نبوذا » للفلسطينيين بعامه ، أولئك الذين مازالوا يمسكون بالأرض — رغم الطرد والتشتت . كل هذا يكشفه الفيلم حين يستعرض « سليم بكري » مراحل نزوح عائلته — كأي عائلة فلسطينية — من قرية فلسطينية (كثر الرمانة) ، ثم الى مخيم على حدود فلسطين ، وصولا الى مخيمات لبنان ، فنتطابق هذه المراحل مع ملحمة النضال التاريخية التي مر بها الشعب الفلسطيني في ترحاله المستمر والذي لم ينتهي حتى الآن .

— المدعى العام الاسرائيلي —

أما شخصية « اشعيا » — المدعى العام الاسرائيلي — فتنطور من خلالها صفات اليهودي الصهيوني بأجلى صورها ، سواء في علاقته بذاته أو علاقته مع الآخرين . فمن الناحية النفسية ، نجد أن شخصيته تنقسم بالتعصب والعزلة الفردية واختلال التوازن الناشئ دوماً عن استحالة تحقيق ما يريد — لأن ما يريده غير قابل للتحقق بالفعل — وعدم التألؤم مع محيطه ، واعتبار الآخرين أعداء له حتى يتم الاستحواذ عليهم أو سحقهم . فعلاقته بخنا تأخذ شكل المطاردة والملاحقة المرضية. نلاحظ ذلك من نظراته القلقة المتوجسة ، وتصرفاته المريية ، والرغبة في الحصول عليها بلية وسيلة .

يتعرض المخرج بالتحليل الدقيق لأبعاد هذه الشخصية المركبة لتتكشف مناطق اعتواراتها وتشوهات الداخلية ، وهو يفعل هذا بحسب حقيق ودونما انفعال زائد ، فلا تبدو مظاهر القلق والعدوانية التي تميز سلوك هذه الشخصية على أنها « حالة » مرضية هستيرية نصيب — ولكنه مريض في مصحح عقل — بل يتم الانصاح عنده؛ ككيار.

داخلي متصل من الانفعالات والمشاعر العميقة التي تتجسد بأدق وأبسط الإيحاءات ، والتي ترد أيضا في باقى الشخصيات الصهيونية — كالبروفسيور والمحامين الآخرين... كمرادفات للشخصية الأساسية — تعبق من تأصل صفاتها « كنموذج » شديد الخصوصية ليهود اسرائيل . لذا كان المخرج مقتنعا في تصويره لهذه الشخصية بجعلها تنمو وتتحرر وتكتسب سماتها الخاصة . فلم يسقطه في جبود النمط الجاهز للفائى المتطرف ، ولا هو جعلها حالة فردية « شاذة » ليس لها مثال ، مما جعل المشاهد يكتشف ملامح الشخصية شيئا فشيئا . حتى وصلت الى ذروة تبلورها في مشهدين متوازيين ومتشابهين مكثيا . فكلما المشهدين مصور في المطار بايقاعه الصاخب ، وفي كليهما الزوج (فيكتور) هو القادم ، حاملا حقييته الصغيرة ، آتيا لنجدة اصغقلته !

ونرى ان المشهد الأول يأخذ الشكل الكلاسيكى : الزوجة تنتظر الزوج . العشيق يتخصص ناكله الفيرة . ومن الممكن ان يبدو هذا وكأنه مشهد عادى يعبر عن مشاعر الفيرة لدى أى رجل وفي أى مكان . ولكن الفيلم يتجاوز هذا في تحليل أعمق للشخصية ففى لحظة خاطفة حين يسأله الزادل — اشعيا — « عن يبحث » ، نكتشف ان له — أى للآخر — عملا آخر يضطلع به غير عمله في حقل القاتون ، وهو انه ذو صلة وثيقة بأجهزة الامن الاسرائيلى (كمخبر على سبيل المثال) !!

اذن فمشاعر التجسس والتلصص على الآخر لم تكن وليدة مجرد علاقة ثلاثية برجوازية (الزوج — الزوجة — العشيق) ، ولكنها مرتبطة بها هو أعمق ودالة في شخصية الصهيونى بشكل عام .

أما المشهد الثانى فهو مكرار ساخر للأول ، لان العشيق هو الذى ينتظر الزوج هذه المرة ! ... « أى أن » اشعيا « فى سبيل مصلحته لا يابه أن تكون له صلة منفعة صريحة بفكتور (الزوج) ، بل ويعرض طفله للتبنى من قبل الزوج « كسلعة » . ونراه يقدم على هذه المساومات بطفله ورجولته وكرامته ليس فقط بدافع الاستيلاء على حنا ، بقدر ما هو احساس بالخطر لوجود سليم بكرى واستحواذ الأخير على اهتمامها . فى هذين المشهدين نجد فى تشابه عنصر المكان والجو النفسى وتكرار ذات الشخصيات (أو بعضها) توظيفا دراميا دالا على دوافع شخصية المدمى العام وتعميقها من أجل كشفها من الداخل .

كما نجد أن اختيار « المطار » بالذات كمكان لتصوير محصور العلاقة الثلاثية (اشعيا — حنا — فيكتور) له أسبابه ودلالاته : منها أن جو المطار بايقاعه الصاخب وتوتره يمثل معادلا لتوتر الشخصيات

في علاقاتها ببعضها ، ومعبرا من محتوى وسبل تناقضاتها . وبالتالي يمكن اختزال هذه الانفعالات والملاقات وتكوينها في صيغ تعبيرية — سينمائية — صلتة مع خلفية مصطنعة كلفية « الايماءات » على سبيل المثال ، فتعبير الايماء بمثابة التعنيق الحاد على الشخصية وعلى موقفها من الشخصيات الأخرى بشكل قوى ومكثف . وهناك سبب آخر في اختيار المكان — المطار — كمحرك للأحداث في هذه المشاهد هو دلالة على العجز الداخلي للشخصيتي (اشعيا — حنا) وانتظارهما للحل الذي يأتي دائما من « الخارج » وعدم اللجوء لنواتهما — أى للدخل — كإمكانية حقيقية للحل . هذا في المشهد الأول ، أما اختفاء « حنا » من المشهد الثاني فهو يشير الى لجوئها لحل آخر — وبالتالي اختفائها من المكان دلالة العجز — حيث يظل اشعيا ، يقف ، يقف وحده في المطار — معزولا — متسولا على أبواب الحل الخارجى ، وفي الوقت نفسه عدائيا متأمرًا على الداخل (على حنا — سليم) . أى أن هذا المشهد يشير الى التناقضات الصارخة في شخصية اشعيا ويخلص أسلوبه في النظر الى مشكلاته وطريقة حلها ، فالعجز والعزلة من جهة في مقابل العداء والتآمر من جهة أخرى هما وجهان العملة التي تتحول حولها شخصية « اشعيا » .

— محور (اشعيا — سليم) وخلفية تاريخية —

أما موقف اشعيا من سليم بكرى فهو ليس موقفا شخصيا بالأساس أى أن عداؤه تجاه سليم لم تفجره تناقضات الشخصية من خلال فعلها في الحدث ، ولكنه موقف موجود وسابق على الأحداث (كموقف تاريخي مسبق وموجود) وهذا هو البعد الملحمي في الفيلم . فكون سليم عربى — فلسطينى (أى هذه الهوية بعد ذاتها) هو الذى يدفع اشعيا الى أن يراه بمنظور « العدو » الذى لا يستحق منه إلا القتل والإبادة — هكذا يتعصب ويدون لحنى تتيب للضمير . وهذا الموقف الإحادي الجانب في الشخصية لا يمكن تفسيره — فقط بفعل سليم في إطار حدود الفيلم (أى أنه أتى فقط للبطالة ببيته) . ولكنه ناجم عن خلفية تاريخية ممتدة ومتشعبة الجذور — كما اشرنا سابقا — ليصير كره اشعيا لسليم وسعيه في الانتفاض عليه تعبيرا عن هبة جامعة عامة لهذا التجمع الفريد في تكوينه — أى الكره التاريخي للتجمع الاسرائيلي تجاه الشعب الفلسطيني بكل اسبابه وبرراته . وهكذا يدمج الفيلم الى النظر في هذه العلاقة مجددا .

ان من شخصية « اشعيا » وياحتوائها على اكثر من جانب يتم لها التحقق والانتقال الى مستوى التعميم ، اى بوصفه « نهونجا » دالا على حالة اشمل . فملتقى به في البداية كفرد له مشكلاته الخاصة (في علاقته يحنا) ، يستقر الفيلم بتعريف هذا الفرد بوظيفته التي تشكل جزءا من كيانه الاجتماعى « كمدع عام » اى انه يمثل نوعا من السلطة ، (السلطة القانونية) ، ثم بتواطئه مع المؤسسة القمعية البوليسية يتضح النقاء (القمع القانونى بالقمع البوليسى) في علاقة حيية ومداصلة . وفى النهاية تتكشف ، بعدوانيته غير المبررة تجاه سليم ، احدى اهم مقومات الشخصية (اى اصوله العنصرية) لتكتمل بهذا سمات النموذج . وبهذا الاكتمال ايضا ، يتم له الالتقاء الكايل مع النظام (اى السلطة الام بكافة مؤسساتها كمؤسسة صهيونية) . وهكذا نستطيع ، ومن خلال شخصية اشعيا ، التعرف على النظام ونضع يدنا على مناطق الخلل فيه وعلى عدم شرعيته لانه في النهاية احد مثليه والمحافظة عليه بفرادة .

— فيكتور بونيت — الزوج —

وحين نأتى الى الزوج ، نلمس فيه هذه الشخصية المبرجة بأفعالها ومشاعرها ، العادلة — بشكل ما — للقياس ، فكل الأمور وحسنة بالنسبة له ، لا تبدو عليه مظاهر القلق ، ولا يشكو من مشكلات تخصه بل يأتى لحل مشكلات الآخرين (حنا — اشعيا) . انه الغرب الذى تلمس اسباب استقراره منذ زمن بعيد ويرى اصدقائه (فى اسرائيل) كابتعاد له — من منظور وحدة المصالح والغايات — ومن هنا ينشأ موقفه المتعالى رغم تصويره بظهور المتساهل اللئيم الى . فنجده يتحدث مع حنا — عن عشيقها — بحيائية تكاد تخلو من المشاعر ، ثم يلتقى مع هذا العشيق في نقاش بارد حول حنا ومشكلة طفله منها . . . ثم يتم الاتفاق فيما بينهما — وينفس البرودة ايضا — عن كيفية انفصالها من تورطها مع سليم بكرى . هذا لأن التناقض بينهما ، اى بين « فيكتور — اشعيا » هو تناقض ثانوى يتم تجاوزه حين يلتقيا بعدو مشترك هو « سليم » .

اما عن علاقته « بحنا » ، فالجو يومية من ظاهره بأن هناك ثمة صداقة بين الزوجين المتفرقين ، وان حنا هي التى تتحكم في شكل العلاقة ، ولكن اذ نتقصها بعمق ، تتكشف عن جانبها الحقيقى ، وهو انها علاقة وصالية من جانب « فيكتور » (كطرف قوى مستقر ماديا ومعنويا يمثل الغرب) تجاه « حنا » (بها تمثله الشخصية اليهودية — كطرف اضعف) محتاج دائما الى بسط حماية الاخر عليه) . هذه الوصالية — كما يبدو من الفيلم — تعدى حدود الروى والمعنوى

الى الوصاية المسلدية الصريحة . نرى هذا في مشهد زيارة فيكتور
الاولى لاسرائيل ، وهو يعرض على حنا آلاف « الدولارات » - بهدوء
وكتوع من الواجب - ثمنا لنظيها عما يشغلها (اى عن قضية سليم) .
وحين ترفض حنا يتهمها بالجنون ، ويجد في دفاعها عن قضية خاسرة مجرد
تورط ، لا يصدو أن يكون كما يقول : « من قبيل الدراما السخيفة التي
تتقدها سحرها وأثوثها » !!

**نلاحظ هنا الدلالة الرمزية « لعملة الدولار » التي تتداخل بشكل
وثيق في نسيج اسرائيل وتكوينها . وايضا كدلالة على نظرة الغرب
في « تشييء » البشر والعلاقات وتحويلهم الى سلع قابلة للشراء
والمساومة .**

وبهذا يعكس « فيكتور » مفاهيم ومواقف محددة : الاول موتفمه
من حنا - اشعيا ... بالنسبة لحنا كصديق منقذ وكوصى عليها
(وهذا موقفه المعلن) .. ثم موقفه المتعاطف - والمتأزر - من اشعيا
في عدوانيته - غير المبررة - تجاه سليم (وهو موقف غير معلن) ،
وعدم الاعلان عنه لا يعنى نفيه او شجبه ، بل اخفائه وستره خلفتناع
الفرى الهادئ المتحضر !!

**اما موقفه من القضية الفلسطينية فهو موقف الغرب المتجاهل لها
باعتبارها قضية هامشية - دراما سخيفة - لا تستحق اضاءة الوقت
انتهين ، هذا الوقت الذي يقاس « بالدولار » اى بمنطق الربح والخسارة .
فما بين الانكار والصمت يتراوح موقف فيكتور من القضية الفلسطينية
- كقضية شعب - وليس كعرض له فيها أغراض اخرى !**

حول هذه الشخصيات الرئيسية - سألقة الذكر - تتشكل محاور
النصراع «المعبر عن واقع النزاع الفلسطيني - الاسرائيلى في زمننا الحاضر .
كما وان هناك محورا آخر - مائل طول الفيلم - يضم في ثناياه كل هذه
المحاور - يحتويها ويشكلها - وهو علاقة مجمل هذه الشخصيات بالمكان/
الأرض كحقيقة جغرافية وتاريخية واجتماعية .

ولقد رايت أن اتوقف قليلا عند « المكان » لما له من أهمية بالغة ،
وآثر فاعل في تحريك الأحداث . فكما يجسده الفيلم هو المادى الملبوس ،
الايحاء والرمز ، المكانى والزمانى في آن واحد .

— شخصية المكان / الأرض :

المكان في « حنا » ك « أنه أكثر من بعد . أحدها هو التخيّل الدالّ على هوية الشخصيات والداخل في نسيج علاقاتها والمكون لطموحاتها ورغباتها . « فسلیم بكری » یبعد دانها عن الأرض — أرضه — ولكنه یعود إليها . « وحنا » تهاجر إليها كأرض استيطان جديدة — فيها تحلم بتحقیق الرغبات المستحيلة — والمدعی العام یضع علیها «الید بالقانون وبالسلاح لأنه اذا افتقدها فقد مبررات وجوده ، « وفیکتور » یأتی إليها كخوع من الوصاية — معنوية ومادية — ای وصاية الغرب وحمايته لها كجزء من نفوذه . فكل منهم یحلم أو یرغب أو یدعی أنها له . هذا من ناحية تجسيدات المكان ودخوله كمعصر من مكونات الشخصية والمحدد لهويتها . أما عن البعد الآخر فهو الواقعی — التاريخي ذلك الرئی والموس . أنها فلسطين — الأرض التي عاش فيها العرب الفلسطينيون بحكم مولدهم ، ثم سلبت منهم واحتلتها آخرون . ولقد اختار المخرج مدينة القدس لتكون تعبيراً حياً عن تشابك الأبعاد ، وتقاطع الرؤى ، وتمدد الاحتمالات . فتخرج المدينة من حدود كونها مجرد مدينة — ای مدينة — الى التعريف بها كمكان یملك مقومات شخصيته ، وخصوصية تفرده بین مدن العالم اجمع . فتظهر مدينة القدس بتراتها العمیق ، وبأحيائها القديمة الممتدة فی عمق الزمن ، وبهذا المزج المتعدد بین أجراس الكتائب مع صوت آذان الفجر معلنا انتهاء مشهد أو بداية آخر . وهي أيضاً مدينة القدس بصور الاحتلال المشوه الأمحها . بتلك السجون الخائفة التي یقاد إليها شباب رافعين أيديهم بعلمة النمر . « بشارينا » البولیس الاسرائیلی ترعق فی أنحائها معلقة عن وجودها القشّر . بمشاهد تفجر البیوت والعنف الیومی . بهذه المستوطنات حديثة الصنع ، فنراها كحجم غريب من البنیات المتشابهة المتراسة وكتتها تكلت حربية .

بهذا الحضور الطاغی للمكان والذي یفرض نفسه على حواس المشاهد وعقله ، تتجلی مدينة القدس بكل تناقضاتها . وبن صفتی الأصالة والتشویه تتذبذب الايقاعات وتتولد الإیحاءات وتطرح الأسئلة . فیتكشف الخیط الدقیق الناصل — والذي یتغلغل بین دقائق العمل بمر وبنیة راقية — بین الأمسب والزائف ، بین المكن والمستحيل ، بین الموجود وما یفرض نفسه على الوجود .

— الوعي وفهمه الاجتماعی — السیاسی .. —

یتضم مما سبق أن الفلم یطرح مجموعة من التساءلات بعضها أظار رحلة « حنا » من خلال تطوّر وعيها بالقضية الفلسطينية . فهذه

نفسه نضج وعيها بأنه نتاج تراكم وعي فردى ذاتى ؟ .. وهل يكفى
ارجاعه بمعادلة بسيطة الى وجود الجانب المضيء والباحث عن الحقيقة
فى شخصيتها ، ثم التهام هذا الجانب بقضية لها نفس البعد ، الا وهى
قضية سليم بكرى متحلة فى سبيلها كافة الاخطار الناتجة عن ذلك ؟ ..

اذا انتهينا الى هذا التفسير — وحده — فسنحصر انفسنا بالتم
فى اطار التحليلات السيكولوجية الضيقة ، ولكن الأهم من ذلك هو
ان قضية النزاع العربى — الاسرائيلى تحكمها قوانين عامة ، تشتمل
ايضا على خصوصية الحياة داخل فلسطين المحتلة وعلى نوعية الصراع
الدائر فيها . حيث يأخذ الصراع شكله اليومى — كما اشرنا سابقا —
متسما بلبعاد طبقية وحقوقية مباشرة . اذن يبقى دائما الجانب النفسى —
مع عدم الغناء اهميته — هامشيا وعابرا .

لذلك نأذا تناولنا مفهوم الوعى وتطوره بنهج مختلف^{٢٠} . فسننتهى
الى ان وعى « هنا . ك » هو بالآخرى وعى اجتماعى — سياسى نشأ
كنتيجة لصراعات بين العنصرية الفاشية للقوى الصهيونية من جهة ،
وبين قوى معادية للنظام الاسرائيلى — قوامها الاساسى الفلسطينى —
من جهة اخرى . وفى السنين الأخيرة على وجه التحديد ، نتج عن هذا
الوعى ظهور مجموعة من اليهود العلمانيين والاسرائيليين داخل فلسطين
المحتلة ، من اولئك الرافضين لعنف ووحشية اسرائيل والفاقدين ولاهم
للمؤسسة الصهيونية . ولكن لا يمكن اغفال ان هذه القوى لم يكن لها
ان تصبح مؤثرة — بحكم تركيبها واصولها — الا من حيث ارتباطها
بشكل وثيق بالقوى والجماعات الفلسطينية . ومن ثم نشأ شكل آخر فى
التعامل مع القضية الفلسطينية . وهذا المفهوم الجديد الذى طرح نفسه
على العالم لم يكن له ان يظهر بهذه القوة الا بعد كارثة «حرب بيروت» .
ولنلاحظ انها نفس الفترة التى بدأ فيها العمل بالفيلم . فإذ ظلت الفكرة
تتردد — ولاكثر من عشر سنوات فى رأس جافراس ، اتفق بعدها مع
فرانكو سوليناس على عمل فيلم عن الفلسطينيين . ثم زار سوليناس
بيروت وعاد حائرا « لقد سحر بهذا النوع من المدن التى هى فى حالة
حرب ، وسحر بالمخيمات التى زارها ، وبالأوروبيين الذين يعملون مع
الفلسطينيين فى المخيمات » (٧) .

وهكذا فقد أعيد النظر مجددا فى المشكلة الفلسطينية فى مرحلة
« ما بعد بيروت » داخل وخارج فلسطين المحتلة .

اذن كيف استوعب كوستا جافراس هذا المفهوم الايدلوجى للوعى ؟
وكيف جسده من خلال مفردات وصيغ فنية بعيدة من الانشائية ، ومن

لغة المنشور السياسي ؟ وبالأخر ، ما هو شكل العلاقة بين العمل الفني والواقع الاجتماعي الذي افرز هذا المفهوم ، اى مدى اقترابه أو ابتعاده من الحقيقة ؟ .

بالعودة الى الفيلم سنحاول تتبع هذه الرحلة ، ليس بهدف تلخيص ما تبقى من مشاهد ، انما لتحديد عناصر الارتكاز فيها . فكل مشهد انما يمثل مرحلة من مراحل التطور على مستوى الوعي ، وبناء الحدث ، وحجم التساؤل المطروح . كما نرى ان المشهد باستقلاله النسبي ونقصه النسبي يشكل وحدة عضوية في ترابط وثيق بما يسبقه وما سيليه من مشاهد ، ليقتدم في النهاية رؤية كلية لرصد الواقع — كما هدف اليها المخرج — في زمان ومكان محددين .

— البداية —

في البدء يتوازى عجز « حنا » في اتخاذ قرارات مصيرية فيما يخص قضاياها الخاصة ، مع قصور نظرتها — كحامية — لرؤية طبيعة القوانين التي تعمل من خلالها ، والمحكومة أساسا بأطر وشروط الطبقة المسيطرة . وحين تقتاتها بقضية سليم ، تصطم بديماجوجيه هذه القوانين وضلالاتها . ومع لحظة الاصطدام الاولى تتولد الدهشة ، تلك التي قادتنا الى بدايات طريق الوعي والمعرفة .

خريطة جديدة لاسرائيل !!

في مشهد بحث « حنا » عن بيت سليم بكرى ، تصل الى مشارف القرية الجارية البحث منها ، حيث تسأل جندي الحدود عن قرية « كفر الرمانه » . يجيبها الجندي ان « لا وجود هنا لقرية بهذا الاسم » وان القرية القريبة هي « كفار ريمون » . وحين تصر حنا على المسمى الحقيقي للقرية والمدون في ملف سليم بكرى ، ينصحها الجندي — ببساطة مفرطة — ان : « تحتفظ بخريطة جديدة لاسرائيل » .

نلاحظ من الحوار السابق — المتعمد بدقته وإيجازه — ان معيدا من الأسئلة المتلاحقة ستفرض وجودها تبعاً لذلك من : لماذا يتغير اسم القرية وشكلها وليس موقعها الجغرافي ؟ .. وهل هي القرية الوحيدة التي تغيرت ؟ .. بواسطة من ؟ .. ولصلحة من يتم هذا التغيير ؟ ...

طبيعة الاستيطان الجديد :

يتم التأكيد على اكتشافات حنا الأولى وهو الغاء واستبدال اسم القرية الفلسطينية في المشهد التالي مباشرة ، حيث يطرح تساؤل جديد ،

يعد في الوقت نفسه اجابة على سابقته ، وهو : من هم اولئك القادمون
الجدد الذين سيعبرون هذه المدن والقرى المسلوية ؟؟ .

يتم هذا عبر اللقاء « حنا » بعائلة روسية مهاجرة حديثا لاسرائيل ،
فنتسلل « حنا » السيدة عن القرية القديمة ، وعن العرب الموجودين فيها .
ترد الأخيرة بغياب وجهل تام . « وهل هناك قرية قديمة ؟ » ، اما العرب
فلا وجود لهم هنا . . تندهش « حنا » مرة أخرى من هذا الاكتشاف
المفاجيء ، ويلاحظ المشاهد الايحاءات الدقيقة في الحوار والتي نشر الى
ان اولئك المستوطنين من مختلف الجنسيات والثقافات لا يعرفون شيئا
عن الأرض المهاجر اليها سوى انها مكان خال ، وانهم قد اتوا من بلادهم
البعيدة ليزرعوا فيه ثقافة جديدة ، وتاريخا وقيما مقدسة وفقا لمشينة
الرب !!

اتكار « الوجود » !!

في المشهدين السابقين ، من رد الجندي غير المبالي — والحرب
جيدا — « ان لا وجود لقرية بهذا الاسم » ثم رد المهاجرة الروسية :
« ان لا وجود للعرب هنا » نلاحظ ان ثمة ارتباطا وثيقا بين كلا المعنيين .
نكلاهما يحوى كلمة « وجود » مسبوقة « بلا » التي تنفي ما قبلها .
الاولى تخص « المكان » والثانية تعنى « البحر — السكان » . وان
الأرض وسكانها هما الشرطان اللذان لانتاج الحياة — أى حياة —
في هذا الكون . وعلى هذا فالاستلاب كما نراه هنا هو استلاب مزدوج
وحقيقى ايضا ، وليس على سبيل المجاز . فهو استلاب حقيقى لانه
يشمل الأرض والهوية معا ، لذا فهو يلهم صلب الوجود الانسانى .
والسؤال هنا : هل من الممكن ازالة « الآخر » من الوجود بمجرد
انكاره ؟ !

فالرد الاول يلخص ما يقوم به التجمع الصهيونى
من تخطيط واع ومنظم لتغيير وازالة شكل واسماء مدن
فلسطينية الأمل والاسم بلخرى عبرية الاسم فقط !!
وبهذا تضيع وتندثر هويتها الحقيقية — أى فلسطينية
الأرض — وتصبح في الوقت نفسه ملائمة للاستيطان
الجديد .

اما رد السيدة — (الغريبة عن هذه الأرض) —
بان لا وجود للعرب (وهم السكان الاصليين) ، انها
يعكس الصراع على ذات المكان ، وهو صراع وجود

بـالأساس ، أى أن هناك « وجود » استيطاني عنصري ،
قائم على محو « وجود » فلسطيني عربي على هذه
البقعة من الأرض .

« لا أعبد ما تعبدون ... » وتحريف « اللفظ » :

في هذا المشهد — وهو استكمال لحظات البحث السابقة —
يتصاعد الإيقاع إلى ذروته بكتشاف حنا لبيت عائلة سليم ، وأنه — أى
البيت — قد تحول إلى متحف !! والمشهد محوري وهام للغاية ، فحين
تتبع وحداته ، نرى في بدايته حنسا ونيكتور وهما يتجولان مع السواح
في المتحف — البيت — بينما تتقدمهم سيدة أثرية كليل سياحي ، تصفأ
لهم عدد حجرات المنزل ، وعدد النساء والأطفال الذين كانوا يسكنونه —
« وهم كثر كمادة العرب في الإنجاب » — ثم تتوقف الكاميرا عند سورة
ترائية مكتوبة على أحد المداخل . تقول السورة الأصلية « قل يا أيها
الكافرون لا أعبد ما تعبدون ، ولا أئتم عابثون ما أعبد ... » .

وحين تقوم السيدة بترجمة الآيات للسواح الأجانب — القادمين
لرؤية الآثار المقدسة : — تردد كلمات لا رابط لها ولا معنى ، ولا تمثل
حقيقة السورة الأصلية في شيء ، وتاريخيا ترجمها إلى : « أنها أحد آثورة
القرن الخامس البيزنطي ! » أى قبل ظهور الإسلام بوقت طويل (٨) .
واختيار المخرج لهذه السورة بالتحديد له دلالة بالغة الأهمية حيث
تعكس موقفا سياسيا وثقافيا للقوى المنصاعة في اللحظة المعاصرة .
كما أن تحريف السيدة الدليل — لما ورد في الآيات لم يلقى اعتباطا
ولا عن جهل من المخرج بتاريخها الحقيقي — كما زعمت الجمعية
المسيونية بصدد تحليلها لأخطاء الفيلم (٩) . ولكن هذا التحريف
المقصود — والمتعمد — إنما يخلل معنى موازيا لاستلاب الشعب
الفلسطيني لثقافته وتشويه تراثه . والذي يمد القرآن بلفظه ومعناه
تتويجا لها . وهو كما نرى استلاب من نوع آخر له خطورته ومغزاه .

كما وأن هناك مقصد آخر يظل ملوحا به خلف المشهد برمته ، وهو
محاولة الإيهام بأن الثقافة العربية الإسلامية قد انتهت وجودها داخل
هذا البلد .. ويتم التعرض لها في الوقت الحاضر كثقافات متحفية —
أثرية منقرضة . وهذا بالتالي يثبت أركان الأيدولوجية الصهيونية
السلالة .

ورغم ذلك لا تتوقف رؤية المخرج عند هذا الوضع الذي يتسم
ظاهريا بالجمود والثبات ، ويبدو أبقيا من كفة وظلها بل يرى —

جدليا - نمسيبته « كما يرى امكثيات الواقع المتلحة وليست المتخيلة نمسب . حتى اقمى مظاهر العنف - مهما تكن مدة ثباتها . لابد وان يتم تجاوزها كمرحلة جمود وتخلف . من هذا المنظور اجرى المخرج صياغات سينمائية في تواز وتقاطع مع كلفة اثنكال الاستلاب التي جسدها الفيلم ، فمنجده يقتطع صورا حية مكثفة من نسيج الحياة الفلسطينية في احياء القدس القديمة دلالة على نشلك الحياة وتعتهدا، وانها لا يمكن ان تمحى من الوجود بمجرد « وعد » او « اتفاق » . وفي مكن آخر يضع العنف الاسرائيلى مباشرة في مواجهة التلاحم الانسانى ، وهذا في مشهد تعبرى صامت مع بداية الفيلم ، حيث تلتقط الكاميرا صوره لتنجس بيت فلسطينى - وكنتها وثيقة مقتطعة من سياق زمنى سابق ، ومتكرر - وفي مفاقة مدهشة تنتقل حركة الكاميرا مباشرة من التلجج كدلالة على العنف الى حشد من الفلسطينيين رجالا واطفالا ونساء ، تقترب الكاميرا اكثر فلكثر ، فتتلاقح الوجوه ، وتتلاصق الاجساد في كتلة بلمية واحدة متوحدة - لا تلج منها سوى عيون مفتوحة « خالية تماما من اى تعبير - يتم عن خوف - الا من هذا الادراك الرهيب والصمت المحتفز . ثم نقابل ايضا بهذا التوازى في المشهد الاخر حين يقوم « سليم بكري » بقراءة صحيحة للسورة القرآنية التي تم تحريفها آتفا ، فيزداد صوته وضوحا وتركيزا لا يحتل شكا او ترددا . وبذلك يلقي بالضوء الساطع على التائل والمقولة في آن معا . كادراك من المخرج ان الفلسطيني في النهاية هو المعنى بالحفاظ على ثقافته ولم ترانه المهذب بالاندثار .

— الرؤيا — البحث :

ثم نعود الى مشهد البحث - بحث حنا في بيت سليم وليس عنه هذه المرة - حيث يستكمل المشهد في اهم اجزائه ، فحين تلج حنا صورة معلقة على جدران احدى الغرف ، تنتقل حركة الكاميرا من صورة ام سليموه تحمل صغيرها الى وجهها في لقطة مقربة مضاءة، تظل تقترب حتى يضر الضوء وجهها بالكامل . وهذا الانتقال المفاجىء انها يحمل المشاهد على البقطة والتنبيه الى الحدث التي تزداد حدة توتره بتصاعد موسيقى ناي حزينة توحى بالانتفاء الوجدانى بين « حنا » وموضوع بحثها . وبان هذه اللحظة هى احدى لحظات الاثاق الحقيقية للوعى . تستكمل حنا انراكها في تسارع خطواتها باتجاه الارض المسيحة خارج البيت لتتوحا مع اكتشافها بالكامل . وتركيبية المشهد - بهذا الشكل - تنجح امام حنا - واهام المشاهد - عالما حقيقيا . فلأول مرة تخرج حنا من ذاتها المقلقة من رموز عالما القديم - من علاقاتها المتفسخة بآسها وبزوجها الذى خلفته مع السواح - لتتبع صوتا حقيقيا . هذا الصوت تجسد في صورة « فلاح فلسطينى » بلبس جلبابا وكوفية فلسطينية ، ممسكا عصاه ليقيم

الى الأرض ، الى الزرع والاشجار — ويلهجة فلسطينية — يردد : « هون
 كثر الرمانة .. » .. « هون كثر الرمانة » — تلتقط هنا صورته وصوته ،
 ويتحول المشهد الواقعي الى تكثيف شاعري بالغ الإيحاء ، فتنتقل هنا
 من الدهشة الى اقصى الانتباه ، وتسير خلفه مبتبعة خطاه . ثم يبتعد
 المشهد ويثبت كصورة فوتوغرافية في ساعة الغسق ، او كلوحة فنية
 اشبه بظم . ولكنه ذلك الحلم المولزى لاتبعات الرؤية .

— الرمز وايقاداته —

تبقى دائماً محاولة تفسير الرمز محاولة عسيرة تعتمد فيها
 الاحتمالات ، وفي السينما تعتمد على علاقة المخرج والمشهد بالعمل الفني
 انطلاقاً من واقع وظروف وثقافة كليهما . وتظل في النهاية الجزمة
 الكثيرة حيث استعمال الرمز سحراً خلاصاً بالعمل ذاته لا يسبر غوره
 سوى رؤيته والتفاعل معه بالحواس والعقل ومكونت الوجدان
 في كل واحد لا يتجزأ .

ولأن الرمز في السينما يعتمد على صورة مقبلة من الواقع —
 اي واقعية الرمز — لذلك فالفلاح الفلسطيني رمز دال ، وهو في الوقت
 نفسه كيان ملأى واقعي ، أي انه رمز دال على ذاته .

وربما يعيد لنا الفلاح الفلسطيني صورة الفلاح القديم ...
 او المعلق على الأحداث او بمعنى آخر أحياء لصوت التاريخ الحقيقي
 كجوروث ايجابي مشترك . فهو لا يتجه بقائه الى هنا — علم —
 وجه التحديد — بل يتوجه الى العالم من حوله — أي الى صالة
 العرض — وفي تكراره لنفس الجيلة وحدها محاولة لشد الانتباه
 والخروج من حالة العزلة المفروقة عليه لاحداث حالة من حالات
 الغريب بفعلاتها الاحادية .

كما أن بزوغ الفلسطيني من باطن احشاء الأرض اتماً يعبر عن
 ولادته منها والتصاقه بالحذور المدفونة ، وان كثر الرمانة المصادق
 بما يداه امه ار ، ، المستقلة الاسم ، الاها ، — هي بدون ايسر ، الوفيوض —
 ورمز للفلسطين المستقلة بكاملها . اي انشاق هذا المشهد بالتحديد تلمح
 لدى المخرج رؤية نفاذه عن الخفى (الكامن والظفر) ، والمستمر
 والأتى في صورة واحدة .

اما تحول « هنا » من مركز المشاهد لآراء الفلاح الفلسطيني
 في بداية المشهد الى الحقول في الحدث نفسه حتى تصير جزءاً من
 اللوحة ، فله يشير الى رؤية المخرج لصير اليهودي الباحث من حقيقته .

فهو يرى هذا المصير ليس بالانحراف في التجمع الصهيوني ، بل بالاعتراب عنه والاندغام الفعلي بالفلسطيني وقضيته .

الجرمة الفنية في هذه اللقطات السريعة المتلاحقة تصل الى ذروتها كتسلسل لمنطق العمل الفني وهي في الوقت نفسه تشكل محصلة لسكافة التساؤلات التي طرحت في المشاهد السابقة ، والتي تنبئ أيضا عن الاجابات المحتملة لما ستكون عليه « حنا » بعد أن زلزل هذا الاكتشاف كياناتها وكان بمثابة الولادة والبعث للروح والعقل معا .

— الاختيار —

يتضح في نهاية المشهد السابق أن « حنا » قد اكتمل لديها التحقق من وجود بيت فلسطيني ، موجود في قرية فلسطينية ، وأن هذا البيت قد سلب من اهله ، وأن المطالب الوحيد له يطرد دائما ، وأيضا دائما يعود .

ومن هنا تواجه حنا موقفا حاسما ، ويتوجب عليها أن تختار ، ومنذ لحظة الاختيار هذه سيتحتم عليها اتخاذ موقف — واع — معاد لكل ما تنتمي اليه ، وتبعا لذلك أيضا سيتولد الصراع بين النواضع المعاش — أي بين مصالحها وارتباطاتها كمواطنة يهودية — وبين وضميرها . وك محاولة لشرائها — وتسكينها — من قبل النظام ، وحلا للأشكال القائم ، عرض عليها حل لهذه القضية القانونية ، يتلخص — كما اشرنا سابقا — في استبدال هوية سليم ، بهوية جديدة مستثمرة كمواطن من جنوب افريقيا !! هذا لأن « سليم » كما زعموا « ليس مرابطا من هذا البلد ، ولا من أي بلد آخر » ؟

مرحلة التدهور والتراخي :

امتثلت « حنا » لضغوط الحصار ، واختفت فترة عن زمن الأحداث الفعلية ، مارست فيها حياتها وولدت طفلها . ومن هذا الابتعاد والتراخي ، اخذت تخبو قضية سليم من ذاكرتها ، ولكن المشاهد في الناحية الأخرى لم يغيب عن الأحداث من جراء هذا القطع المؤقت ، بل أن هذا القطع نفسه كان مدعاة لانتقاط أنفاسه ، ثم اتساؤل من جديد .

وعلى ذلك لم يسارع المخرج بوعى « حنا » في خطط مستقيم متصاعد ، بل من خلال التقدم والتقهقر قد كشف عن البعد الواقعي

لتطوير الوعي كما سنرى في الجزء التالي : فهي رغم مساعدتها لسليم وإخراجه من السجن على مسؤوليتها الا أننا نشعر وكأنها متورطة في هذا الفعل ، وقد دفعها الشك وسوء النية الى متابعتها في رحلاته وزياراته الى الأماكن الفلسطينية القديسة . وفي هذه الأجزاء بدءا من قبول « حنا » بترويضهم لها ، وإبتعادها ثم تراخيها ، انبعاثها يعبر هذا بشكل ما عن افتقاد الذات والعجز والجزء المظلم داخلها والمتسق مع الظروف الموضوعية التي استولتته . وحين يتكشف لدى « حنا » هذا الاظلام من خلال احساسها بالخنب تجاه سليم ، حنا لا يعود المشاهد مستريحا تماما من جراء هذا التطهير الدرامي الذي تسمى اليه حنا . ولكنه يتوقع شيئا جديدا آخر . فاستخدام التطهير هنا ليس بمعناه الارسطي الكلاسيكي ، وهذا لأن قضية « سليم بكرى » ليست قضية فردية بالأساس ، كما ان ادراك « حنا » لظلامها الذاتي لا يمثل سوى جانب من الجوانب الصديدة التي طرحها الفيلم ، ثم والاهم من ذلك ، هو كيف يشعر المشاهد بالتطهير من الانم — متوحدا مع بطله — ويتفلسف بله رثيته ثم يخرج مستريحا بينما لم توجد بعد حلول جذرية للقضية موضوع المعالجة . لهذه الأسباب يسمى الفيلم الى تعميق التناقضات، وتحديد جوانب الصراع بشكل أكثر حسما ، أو بمعنى آخر لم يعمد الى المصالحة ، بل ترك الأمور لتتجرح .

— العشاء الأخير —

في المشهد الأخير يجتمع كافة الأطراف حنا ، سليم ، المدمى العام وفكتور . وعلى مائدة العشاء تتفجر التناقضات ، كل بمنطقه الخاص . « نسليم » يوضح آلاية القرآنية المكتوبة على جدران بيته بنشيد واضح على معانيها الحاضرة ، والزوج يراقب بطريقة تبدو حيسادية ، والمدمى العام ينفث سمومه الجاسوسية في المكان . يتزامن هذا مع خبر على شاشة التلفزيون عن تفجيرات في قرية « كمر الرمانة » التي كان يزورها سليم في الصباح !! وبشكل معاصر يشي يهوذا الجديد بالفلسطيني لدى السلطات الاسرائيلية رافعا في وجهه السلاح بفائضية سافرة . وبهذا تستكمل الشخصية ومولها الى اقمى مزالقها محققة واجبها بالكامل . فمطرده حنا متقززة منه حين يكشف عن وجهه الحقيقى البشع بلا اذى مداراه . وتطلب الطلاق — للمرة الاولى — من الزوج الذى يخفى انجيزه الصامت لعنوانية اشعيا خلف حبايته الظاهرة . وفي هذه اللحظة بالتحديد — لحظة ذروة الوعي لدى حنا — تقطع كل الخيوط الواهية التي تصلها بعالمها القديم مجددة اختياراتها الخاصة ، وتكون في الوقت ذاته بمثابة لحظة فاصلة ،

وارهاصا للاختيارات اكبر - محتملة - يخرج سليم من الباب المفتوح ،
قائلا للجميع انه : « لابد وان هناك حلولا أخرى » تاركا حنا لتواجه
ذات الحنف الذي بدا به الفيلم .

هنا ينتهى الفيلم ، لتبدأ التساؤلات .. وبتحديد أدق . من اين
نبدأ ؟ فبالإضافة الى التساؤلات العديدة التى طرحت فى ثنايا العمل
ذاته ، والتى اجاب الفيلم على بعضها ، كما ترك البعض الآخر كنهاية
مفتوحة - وكحوار مفتوح - تحتل مزيدا من الأسئلة والاجابات ايضا ،
يظل هناك سؤال مازال قائما يناقش فى الفيلم خلفيته الايدلوجية
السياسية .

يقول جافراس : « لقد ترددت طويلا حول عنوان الفيلم .
لقد أوشكت ان اطلق عليه اسما مقتبسا من عبارة قالها « ماو » :
« سرير واحد لحلمين » . « ماو » لم يقل هذه العبارة عن
موضوع الأرض ، ولكن عن موضوع النظام الاجتماعى ، ولكن الحقيقة
فى الشرق الأوسط هى التالية : السرير هو الأرض . هناك أرض
غير قابلة للتمدد وشعبان قابلان للتمدد » (١٠) .

ماذا يقصد جافراس بهذه العبارة ؟ . هل يقصد ان السرير
لا يمكن ان يسع سوى حلما واحدا ، وان الصراع هو قانون الحياة ..
يظل يعمل حتى ينضوى احدهما وينتصر الآخر - اى تتحطم علاقات
وتسود أخرى جديدة - وان الاختيار هنا لا يكون لاتفضلية اى من
الحلمين على الآخر ، بل يصير انحيلا - واعيا ومتصونا - للوضع
الخارجى نحو اتفق التغيير الثورى ؟

أم ان ما يقصده جافراس هو مساواة الحلمين ، واحتمال
اتساع السرير لهما معا ، اى الموازنة بين الحقائق المتناقضة والدعوة الى
المصالحة ؟ . فإذا كان التفسير الأخير هو مقصده .. افلا يصير هذا
انحيلا لسلطة الاضطهاد والقمع ، وتكريسا للالة الثقافية المضللة ؟

وفى النهاية . لا نستطيع ان نحاسب جافراس على غير ما جاء
به الفيلم ، اى على الطريقة والشكل التى عالج بهما موضوعه ،
وليس على نواياه - او على ما نفترض انها نواياه .. وفى هذا الضوء -
ودون احكام مسبقة - اذا أعطنا طرح السؤال ، وحاولنا مقارنة مفهوم
المباراة بما طرحه الفيلم ، فلما اميل الى الاعتقاد فى الاجابة الاولى ،
التى تقول بان السرير - الأرض - لا يتسع بالفعل لحلمين متناقضين ،
احدهما حقيقى وممكن والاخر شائكة ومستحيل . ورجوعا الى الواقع ،

وانطلاقاً منه . قد قال الفيلم هذا بحقائقه وعموميته ، لذا بدت المصالحة — في هذه الحالة — غير جائزة ، بل ومستحيلة تماماً . ولقد سعى كوستا جعفراس — سواء بشكل مباشر أو غير مباشر — إلى توضيح استحالة التصالح في الوقت الراهن . ذلك لأنه كان صادقاً في رؤيته للواقع . لذا جاء فيلمه « حنا . ك » حاملاً لهذه الرؤية وفي الوقت نفسه هادفاً نحو التغير .

ويقول ابل دنقل :

« لا تصالح ،

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة :

التجسوم .. لحقاتها

والطيور .. لاصواتها

والرمال .. لئراتها

والقتيل لطفته الحاضرة » .

« لا تصالح

فما الصالح إلا معاهدة بين نين ..

(في شرف القلب)

لا تنقص

والذي اشتائني محض لصي

سرق الأرض من بين عيني

والصمت يطلق ضحكته الساخرة ! »

« لا تصالح

لا تصالح ! (١١)

الهوامش :

(١) ديران ابل دنقل — الاممال الكاملة — مكتبة مدبولي — القاهرة — ص ٢٧٢ .

(٢) « تجربة الاستلاب » — ادوار سعيد — الكرمل — العدد ٨ — ١٩٨٢ — ص ١٩ .

(٣) « الأرض في الفكر الاجتماعي الصهيوني » تأليف كمال الشاذلي — ص ٧ .

(٤) « هنا . ك » بقلم فاروق عبد العزيز — القيس — ١٩٨٤ .

(٥) المرجع السابق .

(٦) في كتاب « بحث عن السينما » تأليف عدنان مدانات — ص ٧٥ ، يلخص المخرج « فرانتيسكو روزن » فهمه من خلال الحديث عن أسلوبه الخاص : « أريد أن أميز أسلوبى كاسلوب مصنوع تسجيليا . لأن هذا الأسلوب يتيح الفرصة لإعادة ما جرى في الواقع على أحسن ما يكون الاقتناع ، وبطريقة طبيعية بعيدة عن المرنساج التى تفصل بينى وبين ما أقمه وبين الجمهور . أن هذا الأسلوب « المصنوع تسجيليا » يعتمد التحليل الموضوعى للنفس ، وهو ما يهمنى فى السينما » .

وهذا الأسلوب الروائى « المصنوع تسجيليا » هو من أهم مميزات السينما السباسبية وهو ما يحدد شكل المصفاة التحليلية للبناء الدرامى لهذا النوع من الأفلام ، بحيث يخضع البناء الدرامى لتقنيات التحليل وليس لتقنيات المرد فقط .

(٧) حوار مع كوستا جافراس « كوستا جافراس — السينما واستيطان الأفكار »
الكريل — العدد ١٠ — ١٩٨٢ — ص ٢٠٤ .

(٨) « هنا . ك » بقلم فاروق عبد العزيز — القيس — ١٩٨٤ .
(٩) المرجع السابق .

(١٠) حوار مع كوستا جافراس « كوستا جافراس — السينما واستيطان الأفكار »
الكريل — العدد ١٠ — ١٩٨٢ — ص ٢٠٦ .

(١١) ديوان ابل دنقل — الأعمال الكاملة — مكتبة مدبولى — القاهرة —
« أقوال جديدة من حرب البسوسى — ص ٢٨٤ ، ص ٢٨٥ ، ص ٢٨٦ » .

زيارة

محمود الورداني

ما أن اطل الصول « حامد » بوجهه النحيل ونظارته البيضاء ، من الباب القصير الضئيل ، والمنحوت في جسم الجزء الأيمن من البوابة الشاهقة الداكنة ، حتى اهتز الواقفون ، وأرتفعت وجوههم تحسوه ، وهم يسرعون الى اسكات الأطفال الصغار المسكين بأيديهم ، والمحولين على أكتافهم .

فرد الورقة التي معه ، ومضى يتطلع اليهم صامتا بنظارته . كانوا كثيرين واقفين معها ، يدممون ، أمام السور الخارجي المغطى بصنوف العساكر المرتدين خوذاً والحاملين بنادق . كانت خائفة لأن الأصوات عالية : أهالي جنائين وسياسيين تنتظر الزيارة معهم . حين تبينت اسمها ، اندفعت فجأة .. ثم عادت لحمل الحقيبتين . شعرت بثقلها على ذراعيها وظهرها ، وراحت تنتقل بهما بصعوبة . وعندما كادت تتعثر ، توقفت ثواني قليلة تلتقط أنفاسها ، ثم التفتت للمرأة القصيرة المرتدية سروالا أزرق داكنا وضيقا . كانت واقفة الى جوارها منذ لحظة تحدثت معها ، وهي الآن ستركها الى الداخل . ابتسمت لها ، وابتسمت المرأة ملوحة . هسنت : « مع السلامة .. » .

دفعت جسمها مع الناس من الباب التصير ، ووقفت في الردهة الواسعة المحبوسة الضوء . أحسّت بالهواء باردا يلصقها في قديمها ورقبتها المبللة بعرق خفيف ، والأشجار العالية في مواجهتها ، قسرب البوابة التالية ، التي تفصل بين مكاتب الإدارة وعنابر المسجونين ، تصدر حفيفا قويا مكتوبا ما ينفث بترابيد . سألت نفسها ، هل مضت خلسة شهور كاملة ؟ . في الزيارة الوحيدة التي صرحوا بها بعد الاعتقال بثلاثة شهور ، أمضيت معه ساعة كاملة . كان يضحك طوال الوقت ويسألني عن « ياسمين » . قلت له : تصور أن زملائي في المدرسة .. تصور المدرسات اللاتي حكيت لك عنهن ، اتفقن على أن أقبض أنا الجمعية . هذا الشهر ، بعد أن علموا باعتقالك . أحضرت لك زيارة محتسمة

وكعبة من المطبات ، وبالبلط المتبقى يمكننى ان آتيك بزيارتين آخرين .
قال لى على الكتب التى يريدتها فى الزيارة المقبلة ، وسألتنى عن مرتبه ،
وقلت له انهم رفضوا صرفه . قال نى اننى أردت « بلوزة » جملة وانه
يجبى ، وفلت نه اننى احبه . وطلب مرة أخرى ان يرى « ياسمين »
فى الزيارة المقبلة .

غير انها سمعت اسمها للمرة الثانية ، وانحنيت حاملة الحقيبتين
الثقلتين لتخطو عبر الباب ، الى حجرة الضابط ، الذى كان جالسا
قدام مكتبه ، مبتلئا ومنحنيا على الدفاتر التى أمامه . لما تذكرت ، اتجهت
الى الصول حامد ، الواقف فى أقصى الحجرة ينادى على بقية الاسماء .
نظرت بطرف عينها ناحية الضابط ، ثم دست الجنيه فى الجيب الاملى
لسرة الصول ، ميا كان ظهرها الى الضابط . التفت لحظة قصيرة
اليها ، ثم الى الضابط . كان نحىلا وطويلا ، والنظارة البيضاء
كبيرة على وجهه البياض المتلىء بالتجاعيد الحنورة بخشونة
وفوضى .

كان قد قال لهما عندما زارته قبل خمسة شهور ، انهم اتفقوا مع
الصول حامد على الا يفتش الزيارة جيدا ، ومن الممكن ان يمرر النقود
والشاي ، على ان يدفعوا له .

جلست تنتظر مع الناس الذين تناثروا صامتين على المقاعد
والدك فى الحجرة المستطيلة عالية السقف . قالت لنفسها اننى لم أره
طوال الشهور الثمانية سوى مرة واحدة ، لانهم فى الشهر التالى
منعوا الزيارة تماما ، وعرفت انهم اكتشفوا اثناء التفتيش وجسود
أوراق واقتلام معهم داخل الزنازين . ثم سمعت بأخبار اضرابهم عن
اطعام الذى استمر ثمانية عشر يوما كاملة ، رحت اركض خلالهما بين
انسيابة والمحامين ومصلحة السجون ، حتى لا يطرد الاضراب اكثر
من ذلك . فى المدرسة ، كنت انتظر حتى يدخل الناظر حجرته بعد
الطابور ، وانسل من باب التلاميذ الخفى . وحين اذهب الى النيابة ،
يقول لى السكرتير انه لا يملك اعطائى تصريح الزيارة الاعنفجا
بقرار ذلك بالفعل ، وانهم كلهم ليسوا محبوسين على نية قضايا
مثل الحبسات السابقة : هذا اعتقال يا « مدام » ، ولن تستطيع ان اتسلم
منك انتظلم من امر الحبس . بعد الظهر ، اذهب الى مكتب المحامين
فى البلد ، واجد عندهم بعض الاهالى الذين اعرفهم من مرات سابقة .
انتقل معهم لنذور على مكتب المحامين ، والمحامون أنفسهم يقولون
ان النيابة ترفض تماما الحديث بشأنهم ، وانه لا علاقة لهما بالمعتقلين .

في الليل ، اعود لأجد ياسمين نائمة ، وتشير لى أُمى أنها نامت منذ دقائق . طالت أيام الاضراب الثقيلة ، ولم تتعد الاخبار التي وصلتنا ان سبب الاضراب يرجع الى بدء تعذيب مجموعة منهم داخل السجن . لكننا لم نعرف بعد ذلك لماذا انهموا اضرابهم .

لمحتة يخطو من باب الحجرة . اريد وجهها عندما لاحظت على الفور كم تغير : وجهه وجسمه وحركة عينه غير الثابتة وهـيـ يتطلع باحثا عنها . اسرعت اليه واحتضنته . تشبثت به وراحت نفسه وشتم رائحته لتنع نفسها من الانفجار في البكاء . كان قريبا منها ، وكانت تشعر انها ملتصقة به وقد أغمضت عينيها وهي تنفـض . قال لها : « ازيك .. » . قالت : « ازيك أنت .. » . جلست بجواره ، ووجدت نفسها تضحك . قالت : « ياسمين يتسلم عليك .. » . ابتسم محاولا النظر اليها . كانت لحيته نامية وعينه غائرتان بعبقثان . عرفت انه حاول الرد عليها . قالت : « أنا عملت لك زيارة على كيفك .. انت واحسنى .. » . مال ناحيتها بتؤدة ، ولحت اهتزازة رأسه الخفيفة . قال : « وانت وأحسانى .. ازيك .. » . كانت الأصوات حولهما عالية ، والضابط المظلي يتشى امام النافذة المطلة على فناء السجن . انذارته كي يرفع عينيه لها ، لكنها اكتشفت ان رأسه مازالت تهتز تلك الاهتزازة الخفيفة . قالت لنفسها ، هل احكيه اننى اختلطت بنصريح ازيارة من سكرتير الزبانية ، وعدوت الى البيت . قلت لأمى وخرجت اشترى الزيارة . سويت الدجاجتين وطبخت ، ثم نزلت مرة ثانية لاشترى السجائر والفاكهة . وما انذا اراك بعد خمسة شهور كاملة . في الزيارة الاولى طلبت انت ان ترى ياسمين ، لكننى لا أعرف حالتك بعد ان خرجت من الاضراب . وباسمين تغفل اشياء غريبة جدا هذه الأيام . لا تريد ان تتركى ابدا ، فاضطر لحملها والذهاب بها اغلب المشاوير . وعندما نركب الاتوبيس ، تفتار اى رجل ، ثم تصيح وتصفق منادية عليك .

كان جالسا في البقعة الضئيلة المشمسة بحجم قبضة اليد المضبوطة ، اسفل النافذة الخلفية ، وكان منحنيا ويسحو مبتردا . تريد ان تسأله عن الاضراب ، غير انها اكتشفت انه يرتدى « بلوفر » رمادى رغبت ان تسأله عنه ايضا . قالت : « بردان ؟ .. » . قال : « آه .. » . تطلعت اليه : « في الزيارة بلوفرات وحاجات شتوى .. » . ثم مالت عنقه : « نفسى اسيب راسى على كتفك .. » . ابتسم ونظر الى الضابط ، ثم ربت على ثراعاها بأصابعه المرتجفة التي تعرفها .

احسنت بالبرد ، وكنا جالسين امام بعضهما ، وهى تحقق اليه .
قالت : « احنا تعبنا انا وياسمين يا مصطفى طول الخيس شهر .. » .
كانت تريد أن تلتصق به ، وتضع ذراعها على كتفه : نضبه اليها وتقدر
على رفع وجهها له قريبة من وجهه .

عندما تحركت الشمس ، وسقطت على عينه اليمنى ، مضى هو
بحرك وجهه قليلا ، ورات عينه تطرف والهالة الزرقاء الكامدة تمتد
من تحت الجفن ، حتى تخطط بالصفرة الخفيفة ، والنحية السوداء
النابتة . ظل قاعدا على طرف الحكمة ، منحنيا وقد تعلقت عيناه بالناس
الكثيرين المتناثرين فى أرجاء الحجرة . قال : « اخبار الاضراب وصلت
بره .. ؟ » . اقتربت منه : « آه .. انا عرفت سابع يوم وجرينا على
الحامين .. كان عشان التعذيب .. مش كده ؟ .. » . بذالها وقد انضى
على نفسه قليلا ، كانه يحاول السيطرة على الاهتزازة الخفيفة
التي لم تعد مقتصرة على رأسه فقط .

انحنى على الحقيبة فتحتها وهى تضحك : « اطلع لك سجاير ؟ » .
من خلف البلوزة السوداء المحبوكة على جسمها ، ألمح جانباً ضئيلا من
ثدييها الخمرين ، وقد استوى نصفها العلوى ، حين كانت تجوس بأصابعها
داخل الحقيبة . اشار لها بيده : « لا .. بلاش دلوقت .. » . ارتفع
صوتها رغما عنها : « انت مش قاعد مستريح .. فيه حاجة ؟ .. » .
تنبه لصوتها ، وكان يرغب فى سؤالها عن أشياء كثيرة ، لكنه كان يحس
أن الوقت قد مضى ، وأن الصول حامد سيأتى الآن وينادى عليه .
قال : « ازاي يسمين .. » . اقتربت بوجهها ، تنظر الى عينيه ،
وهو يحاول التخلص من البقعة المشمسة التى ماتنى تتحرك . قالت :
« ياسمين كويسة ياسيدى .. » ماقدرتش أجيبها لانى كنت تعبانه جدا
والزيارة ثقيلة .. وحشتك ياسمين يا مصطفى .. ؟ » . اشار لها
برأسه ، بينما كانت الأصوات فى الخارج تتضح بصعوبة ، وصوت
الصول حامد الذى ينادى على الأسماء ، يبدو ممبزا وسط الأصوات
الغامضة والدمعة الخفيفة المكتومة . لم تستطع أن تبضع يدها التى امتدت
الى ركبته ووجدت نفسها تبسم : « الزيارة ها تنظم بعد كده .. وفيه
كلام عن افراج قريب .. انا عايزاك تطلع، عشان أرجع اتخايق معاك .. » .
انحنى عليه أكثر ، وهمست : « اوقفوا التعذيب يا مصطفى .. » .
تبينت صوته بصعوبة : « آه .. بعد ما نكينا الاضراب .. » .

حين توجه الصول حابذ ناهيتها ، راته يقف ، ويبيل عليهما
سريعا موثكا على الهمس لها . تهالتت مقترية منه ، لكنه أمسك نجاة .
عادت تحتضنه ولفت ذراعيها حوله . تصاعدت رائحته الى أنفها
وهو يربت على رأسها التي جمدت على صدره . قالت أخيرا : « هاتلاقي
الكتب اللي طلبتها .. لقيت لك مسجابر « سويس » .. عايز حاجة
الزيارة الجاية .. » .

استدار الى الصول النحيل ، ثم انحنى حاملا الحقيبتين ، وهز
رأسه ، قبل أن يمضي عبر الحجرة الواسعة التي نشط الهواء
بين جدرانها . راح يخطو متثددا وهو يغالب انحناءة كتفيه .



الدراما فحة

ألف ليلة وليلة

استيفان زفايج

ترجمة وتعقيب الدكتور أبو بكر السقايف

لقد اتسعت آفاق أوروبا خلال ثلاث مراحل ، كان اكتشاف الشرق آخرها ، وجاءت البداية مع تلك البزة السعيدة التي انتابت الروح الأوروبي عندها اكتشاف الممالك القديمة ذي تاريخها الخامس . وأما الثانية - فهي اكتشاف المستقبل في المحيط ، هذا الذي كان يعد إلى ذلك الحين لا متناهيا ، وما هي قارة أمريكا بأكملها تظفو على سطحه ، لقد اتسع الأفق إلى مسافات لا يحدها البصر : وإلى بلدان لم ترها عين وفنانات غريبة ، كل ذلك ألهم خيالا استيقظ نحوه فبالروح الأوروبي بانفكار جديدة ، وبجراحة لا حدود لها . وكانت المرحلة الثالثة والأخيرة اكتشاف الشرق ، وهي أحدثها . ومن الصعب أن ندرك لماذا تأخر هذا الاكتشاف . فكل ما في الشرق كان منذ قرون ملغيا بالأسرار . فلم تصلنا من الشرق : فارس والبلدان والصين إلا معلومات غير موثوق بها ، تكاد تكون الأساطير وحتى جارتنا روسيا كانت إلى وقت قريب محجوبة عنا بضباب الاعترا ب ، ولم تحقق إلى اليوم إلا القليل في مجال المعرفة الروحية في ما يتعلق بها ، رغم أن هذه الحرب (يقصد الحرب الأوروبية العالمية الأولى) قد عجلت بهذه المعرفة بصورة قسرية ، ومن هنا فاتها ليست موضوعية .

وصلت الأنباء الأولى عن هذا الشرق إلى فرنسا في زمن الحرب على ميراث أسبانيا . كان كتيبا صغيرا مفقود الآن . وهو ترجمة لآلف ليلة وليلة قام بها الراهب العالم غالان . ومن الصعب أن نتصور

نحن اليوم الأثر العظيم الذي تركه تلك الترجمة الأولى ، وكيف بسمت غربية وخيالية لوعى الأوروبي . رغم كل محاولات المترجم اخراجها من الناحية الشكلية في صورة تلبى مطلب الموضة السائدة في عصره .

لقد تجلت نجاة لعالمنا الذي يطف إلى الشيوخوخة كحوز من الفن القصصى لا تشبه البتة شعر البلاط الفرنسى السىء ، ولا الحكايات السحرية الساذجة (Contes de Fees) . والجمهور الساذج فى كل العصور كان منتشيا بهذه الحكايات السحرية ، وبأحلام الحسن اللامتناهية . اكتشف الجمهور مقتبعا شيئا من الشعر ، يمكن التمتع به دون تفكير ، ودون الاحتفال بالقواعد ، حيث العقل غاف والخيال يخلق فى آفاقه المحببة ، آفاق اللامتناهى . انه فن لا توتر فيه ، وليست له غاية . فن يكاد يخلو من الفن .

رسخت فى الأذهان منذ هذا اللقاء الأول عادة اعتبار ألف ليلة وليلة ركابا من الحكايات لا معنى له ، وأصبح ينظر إليها باستعلاء ، فهى مجموعة من الحوادث الغريبة والخيالية مجهول مؤلفها ، ولبنست لها أية قيمة فنية . وعينا أكد بعض العطاء القيمة الفنية لهذه القصص . ونشأ علم بأكمله جعل موضوعه دراسة طرق انتشار بعض الموضوعات لاكتشاف أصلها فى الهند أو فارس ولكن مؤلف هذه القصص لم يعرف الى الآن . وكون مؤلفه أصبح معروفا وإن تعذرت معرفة اسمه ، فذلك أمر يرجع الفضل فيه الى انسان بسيط من معاصرنا ، الذى عكف على عمله وسلاحه الوحيد حب المعرفة . لقد نذر أدولف هيلبر طوال عشرين عاما كل أوقات فراغه لهذا العمل . تماما كما فعل فرنس ماوتشر (١٩) فى برلين فى منتصف حياته عندما اشغل بعراصة النقبة للغة الى جانب كتاباته ، وهو ضرب من الاهتمام غير الشرعى كما يقولون . وكانت حصيلة عمل هيلبر مذهلة حقا ، وذات مغزى . وفى نفسى كانت حافزا وعظة للآخرين . ومن أحب قبل ذلك عالم الخيال الشرقى الرائع وتلك السلاسل الساحرة من القصص ، يدرك الآن فقط انه حكمة عميقة تكن فيها ، فى ما يبدو تتابعها يتم بالمصادفة المحض ، حيث تغلف القشرة القصصية البراقة نزع انسانية هى بمثابة النواة فى كل الحكايات .

كان ينظر الى هذه المجلدات العشرين من الملحة الشرقية ، الى الآن كما لو كانت حشدا غير فنى وساذج حشر فى أفق ضيق وكيفها اتسقى الآلاف من الأحداث المتنافرة الألوان : المواقف الذكية والبهاء والجادة والمازلة والتتوى الدينية والخيال ، والوقائع الفظة أحيانا وأتعب ، وكلها تتداخل كما يشاء لها مؤلف غير قدير ولا فنان ، جامع حكايات غير مسؤول . فلا فرق بين قراءة هذه القصص من البداية الى النهاية

أو العكس ، فهذه المجلدات المشروون سعيهم من الخيال المجنون . ان كتاب هلبير ، هذا الدليل البقظ والذكي يهد الطريق أمام القارئ في هذه الفسافات الاستوائية . ويقدم له المعنى العميق والصريح لتقلع الحكايات ويكشف له عن الشاعر في جامع الحكايات . فكيف يوضح لنا رايه الذي يستحوذ على القارئ . ان شهريار شخصية خيالية ، شبح ملك ، يجبر شهر زاد وهى بطلة تراجيدية . على ان تسرد عليه كل ليلة حتى الصباح حكاية بعد حكاية . والكتاب الذى يبدو لنا غير منسق دراما منسقة مملوءة بالتوتر والحركة ، وهى دراما تنطوى كما يفهمها هلبير على اغراء سيكلوجى لاعادة حكايتها وابدائها فى صورة شعرية . كان الملك شهريار يبدو لنا حتى الآن شخصيته رهيبة فى مسرح الدمى فهو اما اولفرن(٩)او اللجنسة الزرقاء . طاغية تتمتعش للدم ، يسلم كل صباح للجلاد فتاة كالت زوجة ، وما شهريار فى نظره الا محتال عنيد فى صورة امرأة مكررة تنقذ حياتها بالخداع ليلة بعد ليلة ، بحكاياتها الخرافية ، التى تقصها كل مرة عندما يدرکہا الصباح منذ اربع عقد . انها مخادعة ماهرة فى نظرنا حتى الآن . وكل دهائنا يكن فى استغلال حب الاستطلاع عند الملك وإجباره على ان يدور على حد الصناره كسكة التهمت الطعم . بيد أن الحكاية اكثر حكمة من ذلك ومؤلفها اعرق بكثير مما نزن للوهلة الأولى هذا الانسان الجهول الذى عاش قبل مئات السنين ، والذى لا يعرف احد اسمه ، شاعر تراجيدى اصيل جسد المصير والعذاب فى علاقة انسانية . دراما جاهزة تنتظر كاتب سيناريو .

ولنجرب اعادة حكايتها بروح هلبير .

الديكور : سماء الشرق المرصعة بالنجوم ، حيث المصير يتلسع بصراحة الى وجه الانسان فى الشوارع والأسواق ، فى عالم العواطف البدائية غير المعقدة . قصر الملك الملوء بأنوار الترف الشرقى ، والذى تهب عليه أنفاس الرعب ، كما فى مسكن الملك فى ميكنى(٤) أو فى قصر اوريستوس (اورست) (ه) . فى هذا القصر ملك رهيبي : الطاغية شهريار قاتل زوجاته . الديكور جاهز والشخصيات محددة . يمكن ان نبدأ ! بيد ان لهذه الدراما مقسمة فى نفس الملك . فهو طاغية بالفعل وكثير الشك ، متمتعش للدم ولا يثق بأحد ، ويحتقر الحب ويسخر من الاخلاص . ولم تكن هذه حاله دائما . ان شهريار انسان خاب امله فقد كان من قتل عادلا واجادا وحاكما نبيلًا وسعيدا مع زوجته ، مملوء بالايهام والفقه بهذا العالم مثل تيمون الاثينى ، ويثق بالناس مثل عطيل .

ويأتى أخوه فجأة من اتملى البلاد ، بنفس محطمة ، ويحكى همه واشجائه . لقد خائنه زوجه مع اصغر عبد من عبيده . ولكن شهريار

لم يعرف الشك حتى الآن . أما الأخ الذي فُضحت الغيرة عينيه فمات
يلاحظ ان زواج الملك قد التهمته ببدان خيانة المرأة مثله في ذلك مثل زواجه .
فيلمح بذلك لشهرير ، الذي يرفض تصديق شك لا تدعمه قرينة الا
الكلمات . فهو مثل تيمون الاثيني وعطيل يريد البرهان على انحطاط العالم ،
قبل ان يسلم بذلك . وسرعان ما يكتشف ، وياللهول ان اخاه يقول
الحقيقة : وان زوجه تلوث شرفه مع ارذل عبده من الزوج . وهذا امر
يعرته كل سكان القصر منذ امد بعيد . وكان الوحيد الذي اعمته الطيبة ،
فلم ير شيئا . انهار عالم الثقة فيه ولف الظلام نفسه . لم يعد يثق
في اى انسان . واصبحت المرأة ابنة الكذب والخداع ، جعل من
المنافقين والكذابين . تقف روحه في وجه العالم . انه قادر على القاء
مونولوج عطيل او خطاب الاتهام لتيمنون الاثيني ، كلست كل العظايا
الذين خلب املهم . ولكنه ملك قليل الكلام وغضبه يتحدث بنفسه
السيف .

والانتقام اول اعماله . مذبحة لم يسبق لها مثيل . يكرر فيها
من الخبثنة بالموت بقاء زوجها وعشيقتها وجواريه وعبده وكل
من عرف الامر . ولكن ثم ماذا ؟ فالملك شهرير في اوج ازدهاره
وتسوته ومازال جسده مضطرب بالرغبة . ويتوق كاتسان
شرقى الى اللذة وحلاوة الوصال ، بينما لا تقنع كيرياء الملك
فيه بالجوارى والبنايا . انه يريد يملك ملكات وان يكون واثقا انه لن
يخدع ، يريد ان ينال وطره مع ضمان اكيد لشرفه في عالم الاحتراف
والاخلاق الزائفة . لا اثر ولا بقية للانسان فيه بعد . وتتم الخطه على
هذه الصورة في ذهن الطاغية ، يجعل من فتاة طاهرة ملكة في الليل
ويسلمها الى الجلال في الصباح . مالبكرة اول اسلمى للاخلاص
والموت اسلمه الفتى . فيقف من يختارها من فراش الزوجية الى يدى
الجلال فلا يتسع الوقت امامها للخدمة .

لقد ظهر بالفسان . كل ليلة قرب اليه فتاة ، وتسلق من بين
احضانها الى القلعة فيستولى الذعر على البلاد ، ويرتجف الناس تحت
وطاة حكم الطاغية ، كما حدث في زمن هيروود (١) ، الذي امر حرسه
بقتل المولود الاول في كل اسرة . . لبس السواد النبلاء الذين رزقوا بناتا ،
حتى قبل ان تنزع يد الملك بناتهم ، فهم يعرفون ان عدم الثقة في نفس
الملك أصبحت تنهم الواحدة بعد الاخرى . فجميع قرين الجنونه
الرهيب . ان غله الاسود لا يعرف الرحمة ، وتشتمل في نفسه المظلمة
شرارات انتقم اوج مجنون . لم يعد الآن ضحيته خداع المرأة ، بل
توق عليها في المكر اذ حرما من كل امكان لخداعه .

وعليكم الآن ان تتكروا بلن العسكرية التراجيدية ستبقى قديما .
فقد دميت شهزاد الى سرير الملك ، وها هي تروى للملك العجوس
الحكايات والتكاث وهي بالسة ، وترسم الابتسامة على شفتيها وفي قلبها
مزرع قاتل . ولكن الحكمة احكم والشاعر اعمق من ما توقعنا الى
هذه اللحظة . مؤلف الف ليلة وليلة المجهول شاعر درامي عظيم في
حقيقة الامر بلنه انسان يعرف اعمق القلب الانساني وقوانين الفن
الخالدة . شهزاد لم تدع الى الملك . انها ابنة الوزير الذي ينفذ
خلفا اوامر . ويلكن ابنته ان تختار زوجها وتتبع بالحياة .
ان هذا التصرف منها امر غير مألوف ولكنه صادق بصورة معينة ، فهي
بالذات التي تختار هذا الطريق الدموي الرهيب وهي التي لا يمكن
لاحد ان يجبرها على السر فيه . فمطلب من ابوها ان يرسلها الى الملك .
فيها شيء من حزم يوديف (١) . من البطلة التي تريد التضحية بنفسها
في سبيل ابناء قومها ، ولكن فيها الكثير من طبيعة المرأة التي يجذبها
كل ما هو غير مألوف ، وغير مألوف . ويسحرها الخطر في حد ذاته .
لقد جذبها نحو شهريار فضبه المارم المسلط على الزناة ، وهو
الطاغية الذي يهيم بالذلة ، لاما كما جذب صاحب اللحية الزرقاء النساء
بقتل زوجاته لا بتجديدهن ، وكما اغرت اسطورة دون خيوان النساء
بمحاولته قتلهم . أصبحت شهزاد غريسة هذا الاغواء ، فهذا الطاغية
الذي يكره المرأة جذب هذه الفتاة الذكية الطاهرة بقوة هذا السحر .
لقد دفعها نحو احسانها بلها سوف تنقذه من ممارسة القتل اليومي .
بينما الامر في واقع الحال يبدو مختلفا ، فهي وان كانت لا تسمى ذلك
مدفوعة بقوة صوفية معينة ، بالنزوع الى المغامرة ، الى اللعبة الخطرة
حيث يجري الرهان على الحياة . يصعق الرعب لباها وهو الذي
يسوق كل صباح الضحايا المرتجفة من دماء السرير الملكي الى صقيع
الموت فيحاول ان يثني شهزاد عن عزيمتها ، عن هذه الفكرة الخطيرة
اليائسة . ويتبادلان الحجج والجميل البليغة . ولم يستطع المجوز
ان يشل الدفاع التضحية ويطلبه الوجد في نفس ابنته - انها تريد
الذهاب الى الملك ولا يستطيع الوقوف امام هذه الرغبة . فهو رغم
كل شيء يخاف على حياته اكثر مما يخاف على حياة ابنته . انه مثل جميع
آباء البطلات صاحب نفس ضعيفة ، فيذهب ليخبر الملك المندمى بقرار
ابنته . فينخره الملك بلنه ان يتسامح مع شهزاد . فيعني الاب الخاسم
رأسه بحزن . انه يصرح ماذا ينتظر ابنته . ويشق القدر مجراها ،
فتنتف شهزاد في زيمتها امام الملك لتكون قريبان زواج جديد .

والليلة الاولى مثل الليلي الاخرى ليلة الحب وعندها يرى الملك
الدوع في عينها يسمح لها بلقاء صديقتها المحبوبة واخذها الصغيرة

ديناراد قبل طلوع صباح موتها . وما ان ينتصف الليل حتى تطلب الاخت الصغيرة من شهرزاد ، ان تقص عليها حكاية مريحة لتقصر ساعات الأرق وذلك وفق الخطة التي وضعتها شهرزاد . فطلب شهرزاد الاذن من الملك نيازن لها . وهو حليف السهر مثل جميع مصلحي الدماء .

تبدأ شهرزاد حكاياتها ، فلا تقص حكاية مريحة ، ولا تلقى موعظة ولا نكتة مدهشة بل حكاية بسيطة عذبة عن المسافرين ونواة القبر والمصير الانساني . ولكن في هذه الحكاية العذبة طعم الحقيقة المر . انها حكاية المذنب والبريء والموت والعفو ، وتبدو للوهلة حكاية لا تتطوى على مغزى خفي ، ورغم ذلك فهي موجهة الى قلب الملك كسهم حاد . وترتبط الحكاية الثانية بالأولى فهي مثل عن الذنب والبراءة . ان شهرزاد الذكية تقص على الملك حكايته وقصته . فهي تحكي عن الصيد الذي اصطاد الجرة المخنومة بخاتم الملك سليمان حيث يسكن روح انطلق من سجنه ليقتل من أحسن اليه . والحال ان السجين كان قد وعد من يحرره من سجنه ان يعطه أغنى أهل الأرض . ومرة الف عام ثم ألف ولم يأت أحد لانتفاذه ، فاقسم ان يقتل مخلصه . وها هو يرمق قبضته فوق رأس الصياد .

ان شهریار يلتهم كلامها التهاما ، فربما جاءت لانتفاذه من سجن السوداوية والحزن والجفون ، حيث التي به روح رهيب . ألم يفكر في قتلها هو أيضا وهي التي جاءت لانتفاذه ومنحه الفرح . وتضئ شهرزاد في قص حكاية بعد أخرى ، وتبدو سائحة بريئة ولكنها تلح على نفس المسألة — الذنب والرحمة والتسوية ونكران الجبيل والعدالة الأكهية . وينصت شهریار . لقد التقط المسائل في هذه الحكايات ويريد حلها . وهي تضايها تعلقه . وها هو ينحن قليلا أمام محدثته ، ويصفي باهتمام وقلق ، لأنه يريد حل اللغز بأي ثمن . وهنا تصمت شهرزاد فقد أدركها الصباح . لقد ولت ساعات الحب وعدم القلق . والموت في انتظارها . انتهت حياتها ولم تنته الحكاية .

السيف في انتظارها وستصرعها الكلمة التالية التي ينطق بها الملك . ولكنه يؤجل الساعة ، لم يعد في عجلة من أمره ، فهي لم تنته الحكاية التي بدأتها ، ولم يبدأ في نفسه شجيج الأسئلة الذي جعل نفسه أشبه بقنبر نحل . وهي أسئلة تتوق في الأهمية حب الاستطلاع العادي أو ظمأ الأطفال الى القصص . لقد مسته قوة مجهولة وثلثت ارادته . انه يؤجل القرار ولأول مرة بعد سنوات كثيرة وليوم واحد . لقد نجت شهرزاد ليوم واحد . يمكنها ان تنتزه في الحديقة وترى الشمس . انها الملكة الوحيدة في هذه الملكة وليوم واحد مشرق . وها هو النهار ينصرم ، ويطوى الاشرار ،

ويهيئ الظلام من جسد وتدفق إلى عالم الملك ، إلى حضرة الهادئة ، إلى أعضائه ، وما هي أختها الصغيرة عند قدميها من جديد . وعليها أن تحكي حكاياتها . ولا تزال إلى الآن تدور على محور واحد : تغيب الملك وتبدأ سلسلة الليالي الرائعة المحكية النسيج من الآلات العظيمة والمقدس والتقصير وتتفرع لاتخاذ الملك من الكلبوس المسيطر عليه بالابطة المحسنة وبالمصير الفنية وبالمعبر . لقد تابع هاجر بحيوية مخزى وهدف كل حكاية من الحكايات ، وبين الروابط الفنية الدقيقة التي تجمعها في كل واحد .

ليس صحيحا أن هذه الحكايات لا يربطها نسق واحد وأنها تتوالى الواحدة بعد الأخرى دون رابط ، فهي في واقع الأمر منسقة كمعد شبكة واحدة ، وتضيق الخناق على الملك حتى يقع فريسة لها . أنه يحول عبثا كل مرة أن يتحرر منها . وما هو بلر شهرزاد بصرامة أن تنهي حكاية التاجر . فهو يشعر بأرائه تلت من بين يديه ، وأن هذه المرأة الذكية تجرده من مزجه ليلة بعد ليلة ، وربما خلبه أحسن آخر . ولكن شهرزاد لا تستسلم فهي تعلم أنها لا تنص حكاياتها لاتخاذ نفسها مل لاتخاذ مئات من النساء سيكتب عليهن الموت بعدها لو نشتت في مساعها . أنها تنص حكاياتها لاتخاذهن جميعا وتقبل ذلك لاتخاذ الملك زوجها ، الذي تجله في أعناق نفسها كرجل حكيم ونبي ، ولا تريد أن تتركه لشرططين الكراهية والشك . أنها تنص باسم هي . نرى هل تترك ذلك ؟ ويصفي الملك في البداية بطق ثم بالتباه أكثر فأكثر ويلاحظ الشاعر (المؤلف . ١ . س) مرارا أن يطلب من شهرزاد بحماس ولهفة وعلى مهل أن تواصل حكاياتها . أنه يشعر بالجداب أشد إلى شفتيها اللتين يقبلها كل ليلة ، ويصبح أسيرا لا أمل له في النجاة ويزداد معرفته بحقيقته ، ولا شيء يخفيه الآن أكثر من أن تقطع حكاياتها ، فليلى هذه الحكايات رائعة إلى درجة لا يمكن وصفها .

أدركت شهرزاد منذ وقت طويل أنه بإمكانها أن تقطع سلسلة حكاياتها دون أن تخشى الموت فهي إذ تسكن في ليلى الحب هذه إلى بهج طاعية غريب وقوى ومحب ، تشعر أنها قد روشته فيزداد شعورها بقوة المعنوية . وتستمر حكاياتها ولكنها لم تعد محكمة ولا مكررة ، حدث تتداخل فيها الاتصاف البليدة والغريبة والساذجة . وتكرر شهرزاد نفسها ، وتطيل حكاياتها . ولا نجد في حكايات المئات الخمس الثانية الخاتمة المحكية ولا التوافق وانسجام المصير الفني الذي نجده في المئات الخمس الأولى ، وذلك الوحدة والترابط الداخلي الذي كشف منه هاجر التقلب بصورة رائعة . أنها تمضي حكاياتها الأخيرة دون عناء ، لتؤنس الليالي المسكرة الرقيقة ، ليسلى الحب في الفرق .

وعندما لا يطلعونها خيالها ولا تستطيع او لا يريد قلبها ان تستقر في احكايات تضع شهر زاد حدا لحكاياتها في الليلة الالف . ويتجول انعمال لذي تم تغييره نجاة الى وهم . فورا شهر زاد ثلاثة اطفال ، انجبتهم للملك ، فغسوتهم اليه ليطلبوا منه الإبقاء على حياة امهم . ويضمها شهريل الى قلبه الذي لم تعد تهزقه قرحة الشك . فقد تحرر من كابوسه وتحررت من خوفها . انها الآن في صحبة ملك مرح وحكيم وعادل ، وتصبح أختها دينا زاد زوجها لآخ الملك الذي شفى من خيبة الأمل وتعلم ايضا اجلال المرأة .

يسود النرح في المدينة . والامر الذي ابتدا سخرية من المرأة ينتهى بنشيد يمجد اخلاصها وكرامتها والحب .

تكشف لنا هذه التراجيدا التى كتبها شاعر الشرق الجهمول عالما متنوع المشاعر ولا نجد له مثيلا الا في بعض مؤلفات شكسبير ، التى قام هلبز ايضا بتقديم تكويل جديد وشجاع لها . نحن في هذه التراجيديا امام انسجام نفصى رائع ، يكاد يكون موسيقيا في تناغمه ، عند الانتقال من اعلى مشاعر اليأس الى اقصى درجات المرح المنفلت من عقائه في هذه الدراما المضهرة في آلف ليلة وليلة . ان كل خلجات النفس الإنسانية . تضطرم هناك كما في « العاصفة » وقد وجدت امواج البحر والنفس من جديد سكنتها هنا وهناك وامتدت مسحة المساء كمرآة فضية في طريق المودة الى المنزل . تتلقى رشاقة الحكاية برويق الأسطورة في هذا الكتاب ، ومع ذلك فان اللبسة الحية تنطوى على دراما الطبائع والصراع القاسى على السلطة بين الجنسين ، نضال الرجل من أجل الاخلاص والمرأة في سبيل الحب . انها دراما لا تنسى جسدها شاعر عظيم لا يعترف احد اسمه . واسلم هلبز وفضله يكن في كون عمله الشائق ذى الدلالة . قد اشار ولأول مرة الى هذا الشاعر وقلنا على كل جلاله وهو الذى لا نستطيع ذكر اسمه .

أبو بكر السقاف

هوامش :

- (١) هذا المقال في الأصل عرض لكتاب ادولف هير ألف ليلة وليلة ، معنى حكايات لهر زاد فيينا دار نشر بيرلس ١٩١٧ . (هلمش الناصر السوني) . نقل الى العربية عن المجلد انسبح المؤلفات استيفان تسفليج موسكو ١٩٦٣ .
 - (٢) غرنس مائتر ١٨٤٩ - ١٩٢٢ كاتب وفيلسوف ألماني اشتهر بالدرجسة الاولى بكتابه الادبية السلفرة (الناصر السوني) .
 - (٣) اولفون قائد بنوخ نصر . راجع هلمش ٧ .
 - (٤) اورست كما في الجولوجيا اليونانية ابن احلمون وكليمسترا . نشر اسطوره الى بداية انتشار عادة الاخذ بالشار في المجتمع اليوناني ، وسيل المؤرخون الى ان ذلك جرى في فترة الانتقال من مرحلة الامومة الى النظام البطريكي (الابوي) .
 - (٥) ميكنيا . مدينة قديمة في البيلوپيتز من مراكز الثقافة اليونانية القديمة المسماة على العصر الكلاسيكي .
 - (٦) هرود منطقة اليهود في فلسطين (٧٣ ق . م) ينسب اليه الاجيل قتل الاطفال .
 - (٧) جاء في (كتاب يوديف) احد كتب العهد القديم المتحولة انها بظلة تحولول انفساد مدنها من غزو 'لازورين' وذلك عندما حاصر اولفون قائد بنوخ نصر اليهودية واستولى على احدى مدنها فنسب اليها الاسطورة انها تنساهرت بالغواء القسائد الاسوري وقابت بقطع راسه في مخدعه وهو شمل .
- (الهوامش من ٢ الى ٧ للمترجم)

تعقيب الترجمة :

منها تفالمت بعض الاصوات مطالبة باهراق الف ليلة وليلة تذكرت هذا المجال الذي نظفته الى العربية قبل سنين . ولا اشك في ان هذا الامر الشايع سينتصر على جنون الاهراق والتدمير .

يذكر السعودي ان الف ليلة وليلة انها مترجمة عن الفارسية ، وان اسم الكتاب الاصلى الف مفسامة ، ومرف بلف ليلة ، وكذلك يرد عنه محمد ابن اسحق ويضيف ان اهل الموهبة صتلوا الحكايات . ومنذ ذلك الحين اصبح الحديث عن الاصول الهندية والفارسية بل واليونانية احسانا لهذه الحكايات امرا مألوما . ولكن يبدو ان هذا الاصل لا يملك الا قيمة تاريخية . بل ويذهب البعض الى ابعد من ذلك فيحاولون ايجاد وشائج مقيمة مع آداب ما بين النهرين ولغذات في ملحمة جلجامش المشهورة .

وكل هذه الآراء مقبولة في الاطار الواسع الذي يقع فيه هذا الحدث الثقافي المتجدد على مر الايام . واما النشأة الحقيقية والمصدر الاصيل لها فهو الثقافة العربية الاسلامية . الادب الكلاسيكي العربي الذي ورثت عنه الحكايات ملحا عاما الا وهو تصاور النثر والشعر في الاثر الذي . وهذا في اساس سحر الحكايات المتجدد وسبب اعجاب مخكرين ولبناء وشعراء من ثقافات مختلفة . لان هذه الصلة بالادب العربي الكلاسيكي ذات طابع نوعي متميز لانها فقد جاءت صورة للحياة المدنية العربية الاسلامية . انها بحق موسوعة الغنية العربية والحياة العربية . فيها حشد من الشخصيات مذهب . التجار والرجال الفضلاء والخائنت والمخلصات والقوادون ، والامراء وعقراء المدينة .

ويمكن في هذا الصدد الاشارة الى حضور محيتين عربيتين حضورا مكثفا في الحكايات ببغداد والقاهرة ، والحكايات نفسها تبلورت في المدينة المرحلة البغدادية تمتد من القرن السادس حتى الثاني عشر ، القاهرة من الثاني عشر حتى الثالث عشر ، والثانية تمتد من عصر المماليك حتى المرحلة العثمانية وفكر القهوة والبارود والمدافع اشارة واضحة الى هذه المرحلة .

الصباغة التي ائجزت في القاهرة وبغداد للحكايات تطرح علينا نصالة الابداع او الانتاج الفني كما يطو لبعض . فاشكال الاسئلة المعاصرة في ذلك الزمان لم يكن واردا لان الابداع هو الاشكال الحقيقي . ولم يحفل الشعراء والمحدثون والمداحون الذين شذبوا وطوروا الحكايات

القديمة ومورث المسلم القديم بأسره من الهند الى فارس بالاصول القديمة ، بل بنوا قداما الى اعلة انتاج حياتهم بلقن . وهذه القدرة الفذة على الابداع تتضح في الحكايات كلها . ولكنها في مسألة بعينها تصبح اكثر وضوحا . واتصد الحكايات التي فيها الخوارق ذات الطابع الدينى والاسطورى في الاصول الهندية والفارسية . فالمؤلف العربى الاسلامى او المؤلفون لم يتركوها على حالها ولم يطمعوا بها النص الجديد ، بل جرى دمجها بلوجدان العربى وبلاحصل العربى بالمسلم ، ولكن بعد تجريدها من ملمحها الدينى القديم . فاصبحت بذلك رؤية جديدة للعالم ، متحررة من الرؤية القديمة . ونصا جديدا ، لا تجدى معه كل محاولات البحث عن الاصول الفارسية او الهندية او السريانية . ويعرف تاريخ الادب العالمى امثلة كثيرة اخرى تشهد بان انتقال الاحداث او الشخصيات من ثقافة الى اخرى ليس سببا للابداع في حد ذاته والاهم من ذلك انه ليس علقا . هذه حال تكبير ومارلو وجوته ومع الاخر على وجه التحديد تصبح المسألة اكثر وضوحا لمنهناك عشرات بل مئات من الروايات عن فارست ، وقد تجاوزها جوته ليتقدم رؤيته للمسلم ، اشكال ثقلة عصره من افق حركة التنوير الجديدة وادراكها لدراما الحياة الجديدة .

اعجاب هوممان بالغ ليلة وليلة قائم في اساسه على التقاط ملمح اساسى من ملامح الحكايات وهو صور الخوارق ، بعد ان اعاد هوممان تأويلها وفق رؤيته للعالم ، فلخارق للمادة جزء من العالم الواقعى في نظره هوممان .

صورة الحياة العربية في الحكايات متكبللة ولكنها ذات سمات متميزة في كل من بغداد والقاهرة . فالصدق الفنى غزير الحضور . فالحكايات البغدادية مجونة بحياة كل يوم ونصيبها من السحر قليل ، بينما تبدو لنساروح المرح جليلة في الحكايات القاهرية ، والسخرية من كبار القوم تتجاوز مع فترة الرجل البسيط على صعود السلم الاجتماعى .

يقدم الباحث السوفيتى ميلشيتسكى فكرة هامة في المقدمة التى كتبها للطبعة الجديدة لآلف ليلة وليلة عام ١٩٧٧ . ان الصورة الادبية في الحكايات ولا سيما صورة التاجر تخرج من اطار ادب القرون الوسطى الاوربية التى تميزت (بالصورة الاكليلية) . فالحكايات ترسم صورة البطل فيها بدقة وحيوية . ولصدق هذه الملاحظة على كل آلف ليلة وليلة . فالستبداد التاجر المفسد يمثل روح مصر النهضة .

الجهد الإنساني ورفض الطغيان والبحث والمغفرة .

وإذا ما عدنا الى مشكلة الإبداع في أدبنا المعاصر فانه أهمال
التصاميم والروائيين والشعراء ، لهذا الكثر أمر مطر . فلذا ما تجاوزنا
اثر السندباد في الشعر الحديث لاسيما في الخمسينات . وتجربة الشاعر
عبد الرحمن الخيبي عندما كتب قبل مسنوات ألف ليلة وليلة
الجديدة ، فلا نكاد نجد صدى لهذا الأثر الشايع في أدبنا . وألف ليلة
وليلة أوسع انتشارا من أي نص فلكلوري أو شعبي آخر في جميع
لغات العالم . الا بتمثل أحمد جوانب أشكال الإبداع في علاقتها
بالموروث .

صورة هارون الرشيد في الحكايات تستحق التلأل وهي مرسومة
بعناية خاصة ، فهو ينقل من المرح الصاخب الى الحزين السوداوي .
هذه رؤية الفنان الشعبي ولكن الأدب الرسمي الكلاسيكي يقدمه لنا
بطابقا لها . بل ان بعض المؤرخين يرجع نكبة البراكمة الى هذا الطبع
الجموح المتقلب . وهذا تفسير غير مقبول ، لانه يفترق الواقع التاريخي
بمראاته الاجتماعية والسياسية الى قضية نفسية وزاج فرد . والصورة
الشعبية تلبس جبة عمر ابن الخطاب اذ تجعله يوجب مثل العصى مع
جعتر البرمكي في الأحياء الشعبية ولا تنسى الحكايات أن تجرده من
البسالة التي تعيد بصورة الخليفة عمر بل وتسخر منه في بعض الأحيان
كما في حكايته مع أبي الحسن .

في القرن التاسع عشر عاشت الحياة الى ألف ليلة وليلة تدخلت
الحكايات عالم الأدب العربي الحديث بعد بيئات طويل . فهل نطمح
اليوم أن نجد الوانها في موسيقانا وفنوننا التشكيلية . لاسيما وأن
روح ألف ليلة وليلة لاتزال حاضرة في الوجدان الشعبي وفي الشخصية
العربية من خلال الذاكرة الجمعية وحكايات الطفولة والصبا .
لا الإبداع وحده حرية الابتكار ، بل والترجمة أحيانا . فعندما نقل
جالان الحكايات الى الفرنسية حاول أن يقربها من فوق بلاط لويس
الرابع عشر . وتوالت بعد ذلك الترجمات .

التفسير الذي يتحبه طبر وقد وصل اليهنا بفضل زلفيج قد
لا يكون مقبولا من الدارسين ، وقد يبدو أقرب الى الذوق الشخصي
منه الى الرأي المدمم بالمحقق في الحدود التي تسمح بها الدراسات
الإنسانية . ولكنه مع ذلك رأى شائق لبنته المحبة والقدرة المدهشة
على ادراك ثقافة أخرى ولعل هذا أهم ملح انتمسلي في دراساتك

تقوم على احترام تراث كل الشعوب وتكتمل كلها في العربية والحياة
وتلك مقدمة لازمة لآراء إنساني حقيقي .

ليس بلغة القول بل ألف ليلة وليلة رفعت هذا الإخاء الإنساني
بمعين لا ينضب . يكفى أن نذكر بعض الأعلام الذين سحرهم هذا الكتاب:
ديكز وتولستوى وبروست ، وموتكين وهومان ونوفاليس وجوته
وجوركي وبيلنسكى ، وموتسكيو . وقد ألهمت لوكاشيو وديكاميرون في
عصر النهضة . فالبطال الذي كان عصر النهضة بحاجة اليه توجد
ملاحه في أدب الحكايات بجموحها وحسيتها وفنيتها وأقباله المسارم
على الحياة .

وقد ألتفت بها كل واحد على طريقته فهي عند تولستوى
يرى فيها قدرة الحكايات الشعبية الهائلة على نقل الإحساسات
والمعاني وهو في ذلك متسق مع نظريته الأخلاقية السامية الى دور
الأدب ورسالته . وتقديره للمأثور الشعبي ، وتشي بهذه المعاني قوله انها
انبؤذ طيب وخير وقادر على نقل الإحساس البسيط الى كل الناس ،
وقد وضعها قبل دون كينموتة وبعض أعمال دوماس الأب . وجد فيها
الأخوة جريم الفون الى المضايقة وارتياد المجهول . ولا شك أن الخيال
العامى في أوروبا يجد فيها صورة الشرق الساحر الجذابة والغريبة
كالتينات الاستوائية والطيور ذات الألوان البديعة . وهذه الأسماء
كلها متداخلة فيها وفيها سر تجدد ألف ليلة وليلة ، التى انتشرت في
الشرق والغرب بسلاط سحرها لا يعترف بالمسائات والحدود .



انتبه جاء دورى

محمد سليمان

سكبت دوى فى عروق الشوارع ،
 غادرت ملائفتى
 وانخفيت على اذن النيل ،
 قلت العجاة ..
 يا ايها الوغد
 زهفت لى سكة الخسرين ،
 رسمت المقطم
 بهو النمسور ،
 الشوارع محفوفة بالحنائيد ،
 قلت تحط على ظمة النبط
 تدفع ليل القرون ،
 تبارك السحب المريرة ،
 والابيضلن ،
 وقلت الميعين مشقة
 والعيون
 اكترت دى ماتهت
 هسلت بلسك ،
 اتقيت راسى على كتفك ،
 وقلت هو الطب ،
 والمين ؟

والغبان ،
 وهبك سمس ،
 لمسليتي
 وانطلقت الى البحر ،
 تفرغ طمي التنقي
 تكلم ابراح بوجك من لاعب الحقل ،
 مقلع المشورات ،
 يعيد الى الشمس اسنائه
 ويفتش عن وردة للعروس ،
 وتحكي ...
 من الطيبين ... يجيئون كالغضب ،
 أو يرحلون ،
 يمشون طما .. واتمة .. ورائك .
 هل صرت غفا
 أنا ملوق .. بن ظلامك
 لن تطع الآن ..
 تلقى تلميح نمك بين الحقول
 وتقطع البسطاء ،
 أنا فوق ظهرك
 هل خنتي .. ؟
 لم اخنسك ،
 حقولي على كتفك
 فهل نبدأ الآن من أول السطر ،
 هل نبدأ الآن
 أم عشتك الغميلة
 سوف اتذك من أذرع الكافرين ،
 أريك الطريق الى قرية ،
 لمقتبه
 جساء دوري .

الخنايات في الحنفى ..

✻ قراءة في مخطوط ديوان شعري كتبت قصائده في سجون
تدبير طوره ، أبو زعبل ، القضاة . . .
✻ في الزنقة تجبر الخشب تسعرا .
عسجد القيل

✻ في فجر الثامن والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٧٧ انتصت ثورة من
رجال البلطية مزلزال الممالك على السيد زهران ، حيث أبرزوا له أبرأ
بالقبض عليه بتهمة الانتماء لواحد من التنظيمات اليسارية ، ولأنها كان
المصادر يستند لزيارته للقصر * ويدا سياسة المسالمة والمرونة
الاصغر »

كان زهران يفتح سياسة الانفتاح في سياساته بين مجموع الناس
في الوداد والمخاض »

سلك على السياسة المتجرب : ما هيى ؟

رد عليه باستدلال : كتب نظام الحكم . أين بطلتكم

أبرزها على وقرا السياسة على ضوء مصباح فصح فريخ مولده :
A يناير سنة ١٩٤٢ ثم انتداه الى المجاورة « البوكس » ، وفلان اكبر
الأبناء تحضن أخوها حكم وناسر ، ولا لهم من الأمن قنينا ، لقط
يكي في خفوت . والدنيا ظلام وديسلد ، بك مصر كلها تقبح في صمت .

من قسم الشرطة دخل الى سجن تدبير طوره ، وسيدات القرب
محكمة : انهم زهران - الممالك العرق - بقيادة أخطر التنظيمات
اليسارية في مصر »

وكما نعرفه بأبصاره التي لا تغيب ، لقد خلقت معه انتقاسات
مجلس الشعب عدد كبير من مكلى المدينة ضد ملكيا الانتعاج وسيلرة
الوطن * فحدثنا صلابته نعره يهوى الاكسما ، وأرى القصص ، يشارك
في ندوات نادى السينما يومى اتفججه الأهم .

لكن لم يكن أحد يتصور أن سنوات الاعتقال الخبيث قادرة على صنع شاعر ! لقد خرج صبيحة التاسع والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٨٢ من سجن القناطر وهو يخفى بين ثيابه مخطوط ديوانه « أغنبيسات في المنى » ، وقد كتبه على أغلفة علب السجائر ، وقصاصات خطابات الزوجة والأبناء .

تصائد بثها زهران أدق مشاعره ، أنها رحلة تستحق أن تملأ من خلال التحليل النفسي والفنى لتصائد الديوان التى حاول من خلالها - رغم المظى اللعين - أن يتوحد بهوم وطنه ، وأن يصنع جسرا من الكلمات يعبر عليه الى المستقبل .

هى زهرات حلرة أودعها أوراقه ، تعبر أيضا عن مشاعره الانسانية تجاه أطفاله ورفيقة رحلته .. ومدينة التى تركها .. والرفاق .

فان كانت رحلتنا النقدية قد مزجت فى معالجتها التصائد بين الجانب الفنى ، وبين الطرح السياسى لهيوم الواقع ، نعتزنا أن التجربة ذاتها مريدة فى الدوافع والتناول الإبداعي .



أمر جوهرى فى الفن ، وهو ما يعنيه من اعادة لترتيب الواقع . ولول ما يلتفت النظر فى الديوان الصدق الفنى فى تناول هذا الواقع ، وقوة الاحساس به ، ولو وجدت هذه اللحظة من المعالجة معادلتها الفنى المناسب لاجتازت مضيق المباشرة التى تلقى بظلالها على مجمل التصائد ، ولا نفسحت على عالم جمالى يمنح غنى .

اما المباشرة فهى تؤدى الى ضيق مساحة الإبداع ، حيث تصبح عناصر الواقع ساكنة ، غائقة القدرة على صنع علاقاتها مع البواعث السياسية والاجتماعية . لكن تلك المباشرة قد تكون مطلوبة فى حد ذاتها عندما يحاول الشاعر أن يعبر عن قضية الحرية بمفرداتها البسيطة ، ويعمق الاحساس السائد بالقهر من خلال كلماته النافذة كالمسكين فى الضلوع ، حيث يساق بين مرارة الوحدة وبين ما يمنحه الموقف الصلب من اعلاء لقيم نبيلة حاول السجن امتنعها .

فى قصيدة (قرار انهم) يوضح الشاعر قضيته فى تحد صريح ، وبمباشرة لا تعنى اغفال الجوانب الجمالية للعلاقة بين الالفاظ المشحونة بالتمرد ، وبين معطياتها الوجدانية . بل ان القصيدة تحصل الكثير من الاثرات التى تجعل العمل الفنى ملتصقا بلواقع وحركته .

عطبيعة تركيب القصيدة ، وقدره الشامن على الامماج والدمج
والنقل الزماني وتكيف المعنى في كلمات تبدو كملفات رصاص كالشفا نغني
جوانب الجبرية :

انهمك

باسم الملايين المتحول ..
دمها عمارات ، وينسوك
شركات بقلب الكون بهزام القهر
انهمك
بالسرقة الطغي
انهمك بالقتل ، وهتك الصرغى
الشعوب الارض
.. المغلوبة
المربوطة بسلاسل اتبعك
انهمك .. انهمك .. انهمك

والمباشرة التي تنقل صفحات الديوان - المخطوط ، كثيرا ما تفتنى
في مناطق عديدة ، يلح خلالها الشامن في طرح قصته بدوات تكاد تكلفه ،
حيث يستقطر روح تجربته من خلال صور جزئية تفتنى بنور شديدة
الايعاء لكنها لا تشكل في النهاية صورة كلية .

ولعل حس السيلسي يفتنى كثيرا على حس الشامن في رؤيته الفنية
كما سنرى في قصيدته (عشق النيل) والتي يبدأ ابياتها الاولى مخاطبا
ايها في شجن عميق ، ثم ما يلبث ان يتحول الى ضمير الغائب
في مقاطع نالية دون ضرورة لغوية .

الليل عطشان من كلم الله مسلم

ينهمك

يبيت رسائل نسوق
من حول وكلم الله حول
والليل عطشان ما شرب
تشتت عروقه في التحريق
شقق لساقه من حسه الشفا
يهم شوقه
معبوس من الله عام في الجرق
عايز يفتنى من شوقه
يحتن صور التخليل في شوقه

لا شك أن تلك الصورة الجيدة التركيب ، والصيغة الخرى تنجح في تشكيل جو نفسى متماسك يمنح للرموز القدرة على تنوير المعنى ، حيث لم يعد الشاعر متمسكا برصده الخارجى للواقع في بعده السكونى . لكن هذا النجاح الجزئى يفسده الشاعر حين يلجأ الى قدر اكبر من التظليل للمقطع ذاته بهذه الابيات :

النيل يصرخ بشوق
الأرض تصرخ
ما حد فاهم لفاهم
غير مهدد أحبر
أفقت جناحه الشمس
ينقل صراخهم السما
ينقل صراخهم للريح والشمس
يحمر شوق النيل ، يشتعل
يحلم بفك القيود
ويهد كل السدود

هنا يعلو صوت الشاعر ، وتبدأ مفرداته في الشحوب ، والجزئيات في التفكك ، لأنه يسعى دائما الى إبراز البعد السياسى من خلال أبيات بعينها تلتى وكثرتها حكمة مصكوكة (يحلم بفك القيود) يثبتها نهائية قصيدته كتطبيق على مجمل تجربته . وبهذا يحصر الحركة التى نوج بها القصيدة ، فلا يتيح للمتلقى الفرصة للتعامل المحايد معها .

والمنايع لقاصد الديوان يلح أيضا تكرارا في بعض الأبيات يجعلها الشاعر بمثابة نقاط ارتكاز للتوغل في أعماق معانى مغايرة ، لكنها تمنح التتابعات المتلاحقة تماسكا مؤقتا . وفي أحيان أخرى يلجأ للتكرار لمعالجة ظلى الإيقاع الذى نجده في قصائد عديدة بالديوان .



ومن الملامح المميزة — أيضا — استخدام عنصر الطفولة كمعادل للبراءة في العديد من القصائد ، لكن الرمز يأتى مقيدا ، لأن التمسيدة ذاتها لم تنسل الى مناطق اللا وعى ، لتتوزع النفس وتنفجر المشاعر ، فأنصبت حركة الرمز محدودة ، وإن كثرت ثمة مناطق شعرية تتم عن رقة وهارمونية في الإيقاع الداخلى ، كما في قصيدة (الشارع غرس قطع اللجام) التى يهديها الى ولده نلصر :

شارع حارتنا اتحنى ، م الشيل
لكن فى يوم ما اتلوى
شارع حارتنا اتعدل
فيه الصنایمى « رجب »
فى ركن ضلعة
اكلت عياله المكن
والزرع ، بيوت شبلب
على الطرقات
زى الشجر ناشفة العيال
م الهم
لكنها
نافرة المروق م الألم

ان الطفولة هنا مقهورة ومهانة ، لكنها مثل الأشجار قادرة على
الانمار حينما تواتيها الظروف الملائمة .

واستخدام الشاعر لمفردات الطبيعة شائع فى القاموس الشعرى ،
ويستخدم ببراعة فى مقاطع عديدة ، حين يستخفى الشاعر وراء تلك الرموز
المفردة لكنه يظل حاضرا وقادرا على تعميق دلالتها .

ومن المفسر أن نلاحظ اضطراب الإيقاع فى الأبيات السابقة ،
واقتراب الشكل من النثر حيث تظل الفوضى واختلاط الأشياء فى غيبة
احكام لغوى وبوسيقى هى السمة السائدة للقصائد الأولى ، لكن اجتياز
عنق الزجاجة والولوج الى عالم الشعر الرحيب يتيح خبرة القصائد
النسالية :

واقفين نصعد الريح
كالسنديان المعفى
مجترين فى الأرض
منبتين زهر الحقيقة
والنمل بالآلوفات
يحفز طريق الحياة

يصبح السنديان وجها للصبود ، ويدخل الشاعر عالمه السحرى
الأثير ليستكشف الذات ، ويتخلف فى كيمياء اللفظ ، حيث تنشأ بين الألفاظ
والأشياء علاقات جديدة قادرة على احتواء التجربة وأغنائها ، وتفسر

الفايض من الامور ، في نفس القصيدة نلاحظ العلاقات الجديدة التي يحاول الشاعر تضفيرها مع بنية القصيدة ، لتستوعب عالم التناقضات المسيطر على مدينته :

١ -

فردوا ستار الليل
خبوا التهار في البير
والقبر .. قحليل
ينطفئ
سرقوا منه الزيت

ب -

لبسوا الديباجة عسكرا

المقطع (ا) - والتقسيم من عندها - يؤلف في تكوينه وحدة محكمة من بناء حاول الشاعر أن يقيمه ليستبدل به واقعا . وبالرغم من مألوفية التشبيهات الا انها حققت وحدة منسجمة مرنة وحررة في الحركة . وان كانت اللفظة الأخيرة (ينطفئ) نشعر بها نائثة موسيقيا الا انها اكملت المعنى ، واضفت على الإيقاع الداخلي لمسة من جبال أعاد التوازن للمقطع وتجاوزت مع الجزء الأخير من المقطع (سرقوا منه الزيت)

لكن المقطع (ب) جاء نزيذا ، وتعليقا من الخارج ، فالعناصر البنائية مغايرة والالفاظ مباشرة لم تمنح التجربة عبثها ، وبالرغم من حرف الروى الذى يتكرر مرتين بلا احكام ، تغيب الموسيقى ، وتصبح الكلمات مطلقة المعنى في بعدها التالى المفترض أن تقضى اليه .

بينما يختلف الحال مع قصيدة (رياح الخريف) والتي يهديها الى صديقه الشاعر الذى هاجر ايثارا للسلامة . فهو هنا يكشف عن مؤلفا متخائل ، ويحاول ان يدينه في هدوء ، ودون اسراف في المبالغة :

هجت رياح الخريف
كثما
طائرة طيور الحقيقة
في وش الريح
طائرة تجاه الشمس
فاردة الجناح رغم الجروح
فاردة الجناح رغم القيود
والتلج

طائرة ، وعارفة ان الجناح للجرع ما له دوا الا الهجوم ع الريح !

ان الشاعر يعقد مقابلة بين الطيور التى هاجرت ، وتلك التى بقيت
« تعافر » ، حاملة القدرة على المواجهة ، والرمز يشف ، والصورة مبهجة
وقادرة على الانصاح . ورؤية الشاعر تخترق حجب الزمن الآتى الى
المستقبل فتصبح الصورة الجزئية نافذة على عالم كبير يموج بإشارات لها
هندستها الخاصة فى التعامل مع الواقع المصرى ، ويتسرب الى جو
التصيدة أيقاع رائع من موسيقى تعززه البساطة الظاهرية للأبيات :

هجم الخريف
حط بسواده ع البيان
صلب الخريف الشجر
صبح الشجر فى الحوارى
شواهد
والبيوت توابيت
صلبوا السما والأرض
هجم الخريف والريح

نطلق الذات متحدية قيود الواقع ، فالتاريخ له حتميته التى تؤكد
ان الاحزان والظفر الى زوال ، وان الشجن لا يعنى الاستسلام . من خلال
صورة كلية بارعة تتجج فى التقاط مظاهر الطبيعة والتعامل بها كإشارات
تنسق الانتمالات الداخلية للشاعر فى جسو من الهواجس والصراع
المستمرين .



والأمكة وما تجره من طاقات كلجنة سمة أخرى من سمات تصائد
الدوان ، يستحضرها الشاعر كعملية تعويض للوحدة والفنى . فما نكاد
نقرأ قصيدة الا وتبعث تلك الأمكة فنكون مفتاحا شعوريا يسلج به أبواب
أفكاره ، بما تمثله من أبعاد وجدانية تعكس لنا أزمته الخاصة التى يحاول
أن يضفرها دائما بأزمة الوطن ، فى قصيدته (شطوط الملح) التى يهديها
الى مدينته مديط ، يبدأ بافتتاحية هامة :

تحملنى روح المساقى
تخرجنى م القصبان
على جناح الشوق
ترعنى ورده فى كفك

فألبرغم من قسوة الواقع إلا أن الشاعر يلجأ الى مفردات رمزية، وذلك بإخفائها في سياقه الشعري الخاص ، فتتوحد الألفاظ بحسبها الرائق مع ما تثيره من إحياءات الأصوات . تبدأ القصيدة بسيطة التركيب، ثم تتعد الصياغة بالاعتماد على الصورة ، فتتشح بإحياءات تفيض على هيكلها المكثف بإبعاد جديدة ، وأن ظلي للمكان محره الذي يقبض من خلال زاوية الرؤية :

تحملي ربح الشتاء .. مطر
على شطوط الملح
تطرح نخيل ، وثمار
تنزل دما يا مطر
يحبر منه البلع
يصبح رطب
تطلع عيال الحواري
تقطف رطب
على شطوط دمياط

والصورة ذاتها تخدمها مفردات واقعية ترتبط بهم الشاعر ، في حين انه حاول أن يحلم ، ويخلق في أجواء من الذكرى ، فالبنية التصويرية ظلت قاصرة على الوفاء بأبعاد نفسية معينة أراد الشاعر أن يبتعثها في العمل الأدبي .

وان كانت الصورة الشعرية — كذلك — لم تسمنه لتعبر عن رؤيته الذاتية في تعامله مع واقع شديد التشابك ، فيعود الى المباشرة ، وهي السمة الأولى التي حددناها في قصائد على زهران وان هبت عليها رياح العنوية في تعامله مع الأمكنة ، وهي تعني لديه العودة للمدينة — الوطن :

أه .. يا مدينتي الوديمة
ناعية في حضن البحر
انفع حياتي رخيصة
لجل الطوفان ما يعود
يفسل شوارعك
ادفع حياتي .. لموت
على عتبةك
تحملي ربح المساق
من القصبان

فالشاعر يحاول استعادة الشوارع والورش وأتنية المدارس
لبيستعيد تجربته ككل ، لأن كسل جزئية — وهذا ما يعتقد — لا تعبر عن

طاقة هائلة للتعبير في حين أننا نرى أن التعامل بحساسية مع الجزئيات
والذكريات الحسية بتتصيلاتها تدلف بنا الى عالم الشعر بسحره .

في قصيدة (عزف على أوتار المحبوبة) تتوحد حبيبته مع شوارع
المدينة ، ويستنهض قواه الكليئة لتعاطق وجه الوطن الغائب . في القصيدة
تدفق للمعاني وتغامر نسبي للابقاع :

وساعة ما تخضن ضلوعك
ضلوعي
بين الفراق
في حضنك شوارع
عيال الحوارى ، وزهر المدارس
في حضنك - مدينتى - تراب الحوارى
وشوق الأمومة ، وسر الحياة
وتصبح كفوفك سريري
وشعرك غطايا
عيونك بحيرة ، بلون السما

لا ندعى أن الشاعر له قدرة خاصة على نحت الألفاظ او اشتقاق
التراكيب اللغوية المبهرة ، لكنه في المقابل قادر على توليد جو نفسى بحق
ودراية . ففى مقطع ثل من القصيدة ذاتها ، تنمو الحركة الدرامية لتعبر
عن تحولات الشاعر ، فهو نفسه بطل المساة :

أقف بشوقي
ومش ممكن أغرق
خدوك شطوطى ، وير الأمن
وكنا اتواعنا
أقبلك .. فى يوم الخميس !



أما عن تجربة الشاعر داخل الزنزانة ، ومن خلف القضبان ، فهى
تستحق وقفة حيث نجدها بكل ما تمنحه من إسقاطات عصرية ، تتخلل
أشعاره ، حيث الألفاظ ذاتها تتوهج من خلال منحنيات تعتبر انعكاسا
ذهنيا للمعاناة ، فمرة تكون متشحة بالكآبة ومرة بالسخرية .

وتصير اللغة الدالة في تعاملها مع واقع السجن بكل مفرداته باعنا لتنوع التجربة ، فيجمع الشاعر بين مهمتين ، فهو يشكل تجربته الخاصة بمفردات نفس القابوس المحدود الذي سبق وأن ألحنا اليه ، ثم هو يعمد الى التعبير عن دقائق النفس ، والولوج الى اسرارها ، فتتفسح التجربة لتتيح قدرا اكبر من « الرؤى » وينتظم العمل الادبي المزيد من التنسيق بين المضمون الكلي للقصيدة ، وبين ما تطرحه المفردات من استقنارات .

في قصيدته « رسالة الى يوم ٨ يناير » نستشعر هومو ذاتها ، لكن « بصمات » السجن ، ومفرداته تسلك الى القصيدة ، قلم تحجب دفء المشاعرا :

محبوبتي : الفجر اتأخر
من عز النوم ، الليلة صحيت
على برد الزلزلة
صورتك ع الحيطه بتبتسم
الساعة مش باينة في الضلمة
الفجر اتأخر
وصراخ الحراس بيزيد في ودائي
« ثلاثة تمام .. خبسة تمام »
وزميل في الزنزانه عليز دحسان

ان الاصوات متداخلة ، والمستويات المتعددة للغة تخلق نغما في شكل القصيدة ، حيث تقوم الحركة الداخلية فيها على اساس المفارقة بين احلام الذات من جهة ، وما تطرحه من انفساح وانطلاق ، وبين قيود اللحظة . وتغزو البراءة هذا العالم اللفظ المتجهج المصالح ، حين تزوره نائن — طفلة — ويتبدل الايقاع الحزين الى تساؤل تشويه فرحة :

الشبر ونص ، بنت ابلارح
كبرت ، صبحت طويلة
وتزورني في السجن
الخوف منزوع منها
لا تهلب العسكر ولا سيف الجلاد
القلب : اخضر
الايد : بيضا
الروح : مصرية
والكلبة : رصاص
والسن : خنسناسر

ويستمر في تصيحته (رسالة لفتون) ، ويمسك أسرة يطرح
رؤيته للطفلة ، ان الانتظار له عاقده ، وتلتحم اللغة بالفكر دينما ازدواج ،
وتسرى روح استمرارية النضال ، من الجنود الى الفروع :

بسمه وشك — فزون —
بتساوى كل كتوز الأرض
لسيا ابلح فأكرك
ف قبول الاعدادى
والفرحة تلف البيت
ياما نفسى اشوفك فى الجامعة
جنب مجلة حيط

والتوقعات النفسية تنفذ الى وجدان المتلقى — بالرغم من اضطراب
الابتاع وهى سمة لا تغيب عن قصائده — حين ينتقل من التوجه المباشر
الى رسم صورة تضم مشهدا مبكيا ، فتتدف الكلمات كخضج يدمى القلب :

يا طيور الغربة المجروحة
لو فوتى على بلدى
اعطيها بنى كتاب تقراه
وقولى لها : كتابى هو الكيمياء
هو الاملا .. والجبر
هو الجمع .. والضرب
قولى لها : كتابى مفتوح للعالم
للزمن الآتى
هو الثورة
يا طيور الغربة

وفى نطاق التعبير عن بشاعة الواقع يلجأ الشاعر الى الحديث عن
عذابه ، فنذكر أن القيد ليست مبعثا للآلم ، ولكن ان يصبح الانسان
مفتريا فى شارع ، ثم ان شوقه للشارع جارف ، بعد ان حوطته
القضبان :

تقتلى الغربة يا وطنى فى السجن
بتقطع فى
شابل همى معليا جبال
يا وطنى لو تعرف ان التفى
.. رهيب جواك ..

**الرهبة .. مشى خوف م التنقيب
ولا بطش السجان
لكن الشوق للشوارع
سكاكين بتقطع فينا**

يستخدم الشاعر المأثور الشعبي أحيانا ، ويلجأ الى « التعديد » ،
حيث الانتكاه المتعدد على الفاظ بذاتها تشبع بالالم ، فنشعر بوطاة التجربة،
قد نفتقد هارمونية الإيقاع ، لكن صدق التجربة يمنح هذه الحقة غناها .



وعلى زهران الشاعر الذى فجرت موهبته قيود الزنازين بطسرة
وأبى زعبل والقتاطر — وهى السجون التى تنقل بينها — يدرك ان القيود
التي كبلته لمسه بمعتقده السياسى هى التى تقيد الأحرار فى كل مكان
بالمالم . فيرسل من سجنه « رسالة الى سجن النخبة بفلسطين »
المحتلة ، حيث يحدث رفاق الجرح الواحد :

**زهرة اللون فتح
والطريق مزروع رصاص
والبنديقة هى الطريق
والكتاب .. هو الرفيق**

قد يحدث اختلال فى الإيقاع العام للأبيات ، لكن هذا لا يشغله ، فهو
يتجه كسهم محدد نحو هدفه ، وبكلمات تحدد حجم المسألة :

**دخلوا بلدنا يا رفيقى فى الجرح
م الضعف ، فى حصان طروادة
وكراسى العرش
دخلوا بلدنا
فى شنط التجار الأغوات
من عساوين الجنرال
من أوكر القهر**

ان عذابه وعذاب رفاق سجنه يتجسد فى غالبية قصائده ، وفى
« انشودة الاضراب الخامس » التى يحاول من خلالها أن يعبر عن ارتباطه
بالوطن ، بالرغم من غيابه خلف الجدران ، يقترب من المباشرة ، ولا يلتفت
انى بناء شعري متكامل فيعكف على أقامته ، بل هو يصوغ رؤيته فى
أبيات عارية الا من الصدق :

في ليل الزناتين
 جوه التلايب
 مصلوب الفجر
 والفريفة تقوت في ضلوعى
 وعيون السجان
 والاذل يسمم بنى
 والرائدو يذبح حفلات الزار
 وزيارة المار
 والقيد في الايد
 في ليل الزناتين جوه التلايب
 مصلوب الفجر ، ومشبوح
 جلدوه ، يا ولداه
 ايد السجان ترسم بالامر
 نجمة داوود
 لكن الجسم التازف
 يرسم ع الصدر ، وع الزند
 علامة نصر
 وتحية مصر

ان القصائد تحل في باطنها توترا وتناقضا وروح المعاناة ، فتمكس
 بذلك أدنى اسرار النفس في امتزاجها الحار العميق مع قضايا الوطن .
 وان كانت التجربة قد شابتها بعض السلبيات مثل اضطراب الايقاع
 في مقاطع عديدة ، وغلبته النزعة التشاؤمية ، وتفتيت الصورة الكلية
 داخل جرثبات دون رابط ، وما يتخلل العبارات من مبالغة في الاحساس
 العميق بالظلم ، وغياب القدرة على رسم صور شعرية مبهرة .

فاتنا لا يمكن ان نفعل ما يحمله الديوان من صدق فنى ، وتوظيف
 جيد للتميمات الشعبية ، وقدرة على ربط الهموم الخاصة بالقضية الوطنية،
 وهذا الجدل المستمر بين المرحلة التاريخية وافرازاتها على الصعيدين
 السياسى والاجتماعى من جهة ، وبين رؤى الذات الشاعرة ، وحى
 تحاول ان تستوعب اطروحات المرحلة، انفلت من أسر الاستسلاميعنا للديمير
 الواعى عن حقائق الحياة ، وتجميعا موفقا للوقائع والتفصيلات التى تمثّل
 ادراكا كليا للمتغيرات واستقصاء لكل مظاهر الصمود في زمن كلى القابض
 فيه على الجدا كلقابض على الحجر .

هى اذن تجربة حية تعبر عن تلقائية المتأصل المصرى المربى في
 تعامله مع قوى القهر ، بالكلمة — الفعل !

اسماعيل ولي الدين .. من الأدب للسينا

عاطف فتحي

يكاد اسماعيل ولي الدين أن يصبح ظاهرة في الحياة الثقافية ، بسبب هذا السكم الكبير من رواياته وقصصه التي نشرها خلال عقد واحد من الزمان .. ولعل السبب الأكبر في شهرته يرجع الى أن غالبية ما كتبه قد تحول الى افلام سينمائية ، ولا يكاد يضارعه في هذا المضمار سوى كاتبين لهما ثقلهما هما نجيب محفوظ واحسان عبد القدوس .

وقد بدأ اسماعيل ولي الدين حياته الأدبية ، كاتباً للقصة القصيرة تصدرت له أول مجموعة بعنوان « بقع في الشمس » عام ١٩٦٨ . ويبدو انه اكتشف أن امكانياته كتصاص محدودة فأتجه الى كتابة الرواية ولم يعد الى القصة القصيرة بعد ذلك الا لمالها .

وظهرت روايته الأولى في عام ١٩٦٩ باسم « الطيور الشاحبة » وكانت رواية ذات طابع رومانتيكي واسلوب باهت ، كان يحاول خلالها أن يتلمس معالم وحدود عالمة ، ويكشف مفرداته الخاصة واسلوبه المميز .

وكانت روايته الثانية « حمام الملاطيلي » التي انتهى من كتابتها في نوفمبر ١٩٦٩ ونشرت في سلسلة « كتابات معاصرة » عام ١٩٧٠ ، مشفوعة بمقدمة سخية ومجاملة للكاتب الكبير الاستاذ يحيى حتى ... بداية اكتشاف الكاتب لحدود العالم الذي سيواصل تعزيره ورسم معالمه عبر بقية أنشاجه الروائي المتميز بالفخارة وايضا بانتقادات العمق وحتى الجدية مع الرؤية الجزئية للواقع الاجتماعى .

والشيء المؤكد أن اسماعيل ولى الدين بدأ من روايته « حمام الملاطيلى » حاول بداه متواصل ان يمازى السيسى التجارىه ، ويقل لها بالطعم الذى نهوا ، وظل بعد ذلك يصنع « روايته » طبقا للمعيس السائدة فى عالم هذه السينما المتخلفة التى وجدت فيه كاتبها المعصل الطبع الامين لمواصفاتها ومما لا شك فيه ان الجاذب الاكبر من شهرة اسماعيل ولى الدين ككاتب يرجع الى هذه « السينما » التى نفلت جانبها كبيرا من « اعماله » ووظفت الكثير من اجهزة الاعلام الرسميه — بطرق شتى — للاستفادة به ككاتب ضمن عملية الاعلام الكثيفة المخططة للاعلام المنتجة عن رواياته .

وفى روايته الاولى « حمام الملاطيلى » التى صنع منها صلاح ابو سيف فيلمه بنفس العنوان عام ١٩٧٢ والتى تكن جاذبيتها — كما استهوت ادبيتنا الكبير يحيى حقى فى كونها تجعل من آثار العمارة الاسلاميه فى احياء القاهرة القديمة خلفية لها يتحرك عليها ابطالال الرواية ويقم عليها الكاتب حياهه الشعبى وهو المرح الاساسى الذى تدور عليه الاحداث ، وتلتقى فيه كل الشخصيات المتصارعة .

يقول يحيى حقى فى مقدمته لهذه الرواية متسائلا « لماذا لا يفتح للقصص عندنا مثل هذا الباب الذى بقى مغلقا لا عندنا عشرات من الابحاث والبيئات لها مثل هذه الخصوصية التى يعتبر منجبا ثريا للقصص — حقا ان رقعة الرواية عندنا تحتاج الى مزيد من الاتساع » .

ويبدو ان اسماعيل ولى الدين بهذا الايحاء من كاتبنا الكبير ، حاول أن يتعلم الدرس ، وانكه طبعته على طريقته بملهكتابه المحدودة. فكتب مترسبا المعالم الهلشيه لعالم نجيب محفوظ استاذ الواقعيه التقليديه دون ان يتعلم منه حقيقه اصول الصنعة وامرارها .. روايه الاثمر ، و « دار التفاح » .. والسلخات والباطنيه ، مستعرا اسماء الاحياء فى القاهرة القديمة كمناوين لروايته دون ان يتوغل فى حقيقتها الباطنه ويمكس خصوصيه هذه الاحياء التى تشكل « البيئه المؤثره فى حياه من يعيشون داخلها » .

وهكذا ففى كل اعمال اسماعيل ولى الدين تبسو هذه الاحياء كخلفيه شاحبه لا اهميه لها ، وتبدو من خلال وصف الكتب لها — بلفته التى لا نفع فيها — كشيء زائد عن الحاجة وثرثرة فارغه .. اذ انه لا يقيم علاقه جنليه بينها كبيئه ومناخ اجتماعى ونفسى وبين الشخصيات التى تتحرك خلالها وتنفس تحت سمائها .

وتستمد روايه حمام الملاطيلى — التى تمطىء بكثير من الوصف المكثوف للجنس الشلل — اهميتها من كونها حاولت فى وقت مبكر —

ويشكل متسرع - أن تقدم تفسيرا أخلاقيا لأسباب نكسة ١٩٦٧ . وهو التفسير القاصر الذي استند اليه المخرج صلاح أبو سيف في صنع فيلمه ، فبطل الرواية : « أحمد » ابن عائلة من المهجرين جاء الى القاهرة بحثا عن عمل بعد أن تشردت عائلته بسبب الحرب . ولم يستطع أن يكمل تعليمه العالي ويشبع هوائيه لدراسة الآثار الإسلامية القديمة . . وهو شاب مثالي طموح تقف الظروف ضده ، ويضطر الى اللجوء الى حيل الملاطيل المشبوه ليعمل مستخدما عند صاحب الحمام المعلم (على الطيب) .

وإنشاء ضياع أحمد في المدينة المشوهة المنحلة يلتقي بفتاة مومس تدعى نعيمة كانت قد غرت من أهلها الصاعدة لأسباب لا يوضحها الكاتب وجاءت الى المدينة لتستسلم لقدرها وتعمل كبغى في محل القوادة ازهار !

وفي الحلم - مركز الأحداث الرئيسي - يتقابل أحمد مع رؤوف الفنان الارستقراطي المهتك الذي يرتاد المكان ليشبع شذوذه الجنسي مع ثلاثة من الشبان الضائعين الذين يتحول أحدهم (كمال) الى قاتل لأحد الشواذ الأغنياء .

ويستمر أحمد في تربيته الأخلاقى وتطاوله فيتخلى عن نعيمة نجاة بعد أن نشأت بينهما قصة حب عظيمة ، ويقيم علاقة جنسية مع امرأة المعلم الشابة وتكون نتيجة ذلك مقتل نعيمة على أيدي أهلها تخلصا من عارها - واكتشاف أحمد في النهاية لدى ضياعه الذي تقف وراءه تلك المدينة بقراتها الإسلامى الضخم المتحلل . « أننا ورثة الحضارة عظيمة نتهار على أيدينا بسبب تحللنا الأخلاقى الذى هو سبب نكسة ٦٧ . ذلك هو الدرس الآخر الذى يبنى اسماعيل ولى الدين أن باقنا إياه من خلال روايته المعاصرة !

ويقول يحيى حتى في معرض تعليقه على شخصيات الرواية ، موجها اليها - بشكل غير مباشر - ضربة في الصميم « ويحوم حول هذا المجتمع الذى يقدمه الكاتب شخصية فتاة مومس لها أقل أشخص الرواية قدرة على الانتعاع ، حقا لقد زهقت من كثرة اللجوء في قصصنا الى الفتاة المومس أما متخذة رمزا لمصر ولما مثلا لطهارة الباطن وأنفس الظاهر أنها دائما أقدر الناس على الوفاء والتضحية !»

ويواصل يحيى حتى كلامه « أن شخصيات الرواية تكشف لنا عن جراحها وشذوذها وعمايتها المكتبة ، عاهلت أصحابها غير مسئولين عنها . . أنها قدرهم الذى لا يملك منه » !!

وهكذا يأتي صلاح أبو سيف مترسماً ذلك التهج ليحاول أن يبرز قدر هؤلاء الشواذ باضفاء بعد اجتماعي وسياسي جاعلاً من هؤلاء الناس ضحايا للظروف التي هي أقوى منهم . وهي نفس الطبقة الميلودرامية التي درجت السينما التجارية على صنعها منذ نشأتها وبذفس الرؤية الأخلاقية المتوردة المشوهة عن عمد التي تعالج بها قضاياها على الدوام ! .

الأمر تنويعاً على نفس اللحن

وفي رواية « الأمر » التي تلقفها المخرج هشام أبو النصر — الحاصل على الدكتوراه في الإخراج من أمريكا — ليصنع منها فيلمه الأول الذي لم يكن في حقيقته سوى تنويعاً أخرى مختلفة قليلاً في التفاصيل من رواية حمام الملاطلي ، تظهر نفس مفردات عالم اسماعيل ولى الدين ، تلك التي تعشقتها السينما التجارية وتقبل عليها . الجنس والمطاردة — والقدر والجريمة . ولعل هذا هو السبب الحقيقي — برغم كل الادعاءات — الذي جعل هشام أبو النصر يحارب من أجل انتاج فيلمه ويفاهر بالانفاق عليه من ماله الخاص لأنه واثق من أنه على الطريق الصحيح الذي سيجعله يسترد ماله مضاعفاً ويحقق الشهرة العاجلة .

في رواية الملاطلي توجد ثلاثة شخصيات قاتلة لشبان يرددون على الحمام هم — كمال وسمر وفنحى ، وأحدهم وهو كمال يتحول الى قاتل بسيفك دم ثرى شاذ جنسياً ، كان يصادقه لابتزاز نقوده ، وتلك الشخصيات الثلاث تنتقل كما هي — مع اجراء التعديل اللازم — الى رواية الأمر — بل ان الشخصية الرئيسية في الأمر وهي كمال تحول نفس اسم الشخصية الأخرى في الملاطلي ويقوم كمال بطل « الأمر » بارتكاب جريمة قتل أيضاً بدافع المصبة .

والواقع أن شخصية كمال البلبيسي في « الأمر » تحولاً أصداً متوقعة من شخصيات عديدة من الملاطلي . . شخصية رؤوف الرسام الذي أفسده تدليل أمه له وشخصية أحمد الذي يعاني الضياع في المدينة — وشخصية كمال الذي يتحول الى قاتل على يد الأقدار . . إن سمات هذه الشخصيات الثلاث معا تتجمع وتتركز لتقوم بعملية بناء شخصية كمال البلبيسي في الأمر (ويجب ملاحظة الفترة الزمنية القصيرة التي تفصل بين نشر الروايتين) .

ولأن شروط الصناعة ومواصفات الطبخة يجب أن تتم وفقاً « لنسق معين يكاد يتخذ شكلاً ميكانيكياً فإن الأحداث يجب أن تدور في « الأمر »

بجوار الأثر الاسلامى الضخم الذى يوشك على الانهيار وتآمر السلطات بهدمه .

ان اسماعيل ولى الدين يلعب نفس اللعبة بمحاولته ان يجعل من هدم الجامع الأثرى الضخم معادلا موضوعيا للسقوط المادى والمعنوى لشخصياته الثلاث التى تبدو فى هذه الرواية ايضا مقطوعة الجذور ومنفصلة عن أى دواضع معقولة لسلوكها .

لكنه ، سواء فى الرواية أو الفيلم المتقول عنها يفشل فى عملية الربط . ويلتالى بفشل فى اضعاف دلالات سقوط هذا الأثر على سقوط وتحلل شخصياته (حتى ان بعض النقاد علقوا بأن أحداث الفيلم كان يمكن ان تقع فى الزملاك مثلا أو فى أى مكان آخر دون ان يؤثر ذلك على بنية أو معنى الفيلم) .

وعلى العكس من ذلك فان سقوط « الأثر » يبدو كحتمية تاريخية من أجل التطورات المادية الأكثر رقيا كما يعبر عنها والد كمال الراسملى الطموح . ومن ثم ماذا قمنا — بشكل عتلاتى بعملية التحليل والربط — يبدو سقوط هذه الشخصيات العفنة المتحللة — دونها سبب فنى أو منطقى مقنع للقارئ أو المشاهد — كحتمية من أجل استمرار الحياة بشكل أنظف — وهذا ما لم يقصده الكاتب الذى يتركنا ، بل يسلفنا فى نهاية روايته لنوع من العدمية واليأس والاحساس بان هناك قدر مسيطر جبار يحرك جميع المسائل ويلعب بمصائر البشر الضعفاء على هواه !!

ويركز الفيلم منذ البداية على حكاية الاستقاء الثلاثة الذين يشمل كل منهم احباطا من نوع خاص .. كمال البلبيسى (نور الشريف) طالب فاشل ، ساقط توجيهية عدة مرات بسبب تدليل أمه له ، ومغضوب عليه من أبيه الغنى صاحب مصانع الملابس الذى يفضل عليه شقيقه الأصغر الناجح المستقيم ، ومن ثم فان كمال يفشل فى الحصول على حبيبته « أحلام » بسبب وقصمه السوء ، ويرتضى فى أحضان الرثيلة وتدنخ المخرات وتعاطى الجنس مع زوجة نادر أبو شليب صديقه الطبيب .

الشخصية الثانية هى شخصية فتوح (سميرة صالح) الذى يقوده طموحه لامتلاك تاكسى الى الاشتراك فى الجريمة .

والشخصية الثالثة هي شخصية خليل الفص (محي اسماعيل)
النشال الذي تحتضر أمه البائسة فيرسلها للمستشفى تخلصا منها ثم
يرتب عملية سرقة شقة السفير عن طريق الخادمة التي يصانقتها ،
ويشترك الثلاثة كمال ومتوح و خليل في عملية السرقة التي تنتهي بكمال
وهو يقتل الخادمة بالخنزاع أرعن لا مجر له .

والشخصية الرئيسية الرابعة هي شخصية بسية بائمة البرتقال
(نادية لطفي) التي تعتقد في المشايخ والقوى الخفية ، وتربطها بكمال
علاقة صداقة بريئة ؟

ويستخدم المخرج أسلوب المونتاج المتوازي متابعاً عملية سقوط
وانهيار وهم الأتمر وسقوط وتردى الشبان الثلاثة .

ان انهيار الأتمر يصيب بسية بالكتابة والفزع ، ويعنى بالنسبة
لها - وهي الشخصية النقية الوحيدة بالفيلم - بالإضافة الى شخصية
نواد حراز الموهوسة دينيا - نهاية عمر و بداية مستقبل مقنوم .

انه نفس العرس الأخلاقي الذي لفتنا اياه اسماعيل ولي الخين
في الملائطى . ان سقوطنا الأخلاقي هو السر وراء تحلل وانهيار تراثنا
وحضارتنا العريقة ١٢

وليس العكس ، فان السقوط والهزيمة والتردى الحضاري ، الذي
تتف وراءه أسبابا مركبة ، اجتماعية واقتصادية وسياسية وتاريخية،
هي جميعا السبب في هذا التحلل الأخلاقي الذي هو نتيجة حتمية
وانعكاس ، وليس سببا جوهريا للانهيار .

الاب الروماني وفي الباطنية :

وتنق قصة « الباطنية » (وهي في الحقيقة ليست رواية وانما
ليست قصة قصيرة بالمصطلح الفني المتعارف عليه) تأكيداً ودفعاً على
ان اسماعيل ولي الدين قد انتهى الى أن يولف - أعماله « تفصيلا »
متقنا ومطابقاً للمواصفات الفيلسفية التي تطلبها منه السينما التجريبية
ومتجنبها .

فهذه القصة التي تحمل اسم أحد أحياء القاهرة القديمة على غرار
أسلوب الكاتب - تهدف بالدرجة الأولى الى رواية سيرة أجيال
الكيرة التي تحترق بحجارة المقترحات .

وقد كتبها المؤلف واضحا نصب عينيه رواية « الأب الروحي » للكاتب الأمريكي الإيطالي الأصل « ماريو بوزو » فجاءت قصته ملخصا موجزا وشائها لسيرة حياة « الدون كورليوني » وعائلته عبر ثلاثة أجيال ، ولكن على الطريقة المصرية !

وتحول الدون كورليوني - في القصة والفيلم - الى العقائد وعائلته والقاعس صهره ، أحد أساطني تجارة المخدرات ، واستكمل الفيلم على يد كاتب السيناريو المحترف « مصطفى محرم » وضع كافة التفاصيل التي تقرب بصورته أكثر وأكثر من فيلم الأب الروحي بجزيئه للمخرج الأمريكي (فرانسيس فورد كوبولا) كما تكفل المخرج حسام الدين مصطفى « بتطبيع » الأسلوب ونقل كافة المشاهد التي يحتاج اليها من فيلم كوبولا وتنفيذها على نفس النهج ، ولكن بخشونة وبدائية وفجاجة مع « حشر » كافة التفاصيل التي تلزم لإبراز دور « وردة » النجبة « نادية الجندي » من أغنان واستعراضات وتابلوهات رائعة والواقع ان شخصية وردة ليست واردة في الرواية ولكنها إحدى الإضافات العبقريه لكاتب السيناريو !! .

وهكذا جاء الفيلم في صورته النهائية مختندا لوحدة الأسلوب ومختندا لاي معنى محدد يبنى توصيله - عملا مهلهلا يقسم باليلو درامية النجاة والتسطيح الشديد .

وإذا حاولنا ان نناقش « المؤلف » في قصته ، وقتنا بايـء ذئ بدء به لا اعترافنا لنا على « التثاق » او « الاقتباس » من أي مصدر من مصادر « التراث العالي » على شرط ان يكون اقتباسا أميناً ، ينقل المنهج والهدف - ويذكر المصدر .. وإذا قلنا ان المؤلف قد ترسم معالم «الحنونة في رواية ماريو بوزو الأب الروحي» تلك الرواية التي تقدم سيرة حياة عائلات « المافيا » التي أصبحت ظاهرة مرمكة في المجتمع الرأسمالي الأمريكي ، وتشرح الظروف السياسية والاقتصادية التي أدت الى بعثها بدءاً من العشرينات وحتى الخمسينات ، واستخدام هذه المصطلحات لأسلوب العنف الذي كان سائداً في تلك الأونة كاسلوب يتسق تماما مع بداية هذا المجتمع .. ثم تشرح الرواية في إجزئها الثاني تطور المافيا واتساع نفوذها ورقعة سيطرتها على قطاعات اقتصادية هامة تؤدي في النهاية الى نوع من التحالف الرأسمالي مع الاحتكارات الكبيرة ذات الطابع الامبريالي .

وإذا كان ماريو بوزو قد حاول هذا - فان اسماعيل ولي الدين - في « الباطنية » لم يتكل بسوء « هيكل » الحنونة فقط وظهرت هذه المثلثات الإجرامية التي تتلجر في السجون منفصلة عن الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه ، كبقية قصص المؤلف ، ولهذا السبب لم تجب الروايات

ولا العلم الذى نقل عنها — على تساؤلات عديدة لابد وانها نظرا على
 ذهن القارئ والمشاهد مثل .. لماذا كانت الباطنية بالذات هى مركز
 تجارة المخدرات ؟ وما هو شكل علاقة هؤلاء التجار بالضبط بالسلطة
 التى من واجبها بالطبع ان تقاومهم ؟ وما هى علاقة مستهلكى هذه
 « السلعة » بالتجار من ناحية ويحى الباطنية من ناحية اخرى وبالسلطة
 والمجتمع من ناحية ثالثة ؟

ان تجارة المخدرات — وبعبدا عن أى اعتبارات أخلاقية — هى
 تجارة تحكمها قوانين الاقتصاد — العرض والطلب ، ومرونة السوق
 واوضاع المستهلكين ومستويات الخول — الخ .

وتجارة المخدرات فى مصر .. وحتى وقت قريب — كانت تنقسم
 بحالة من التوازن بين العرض والطلب ، وثبات الأسعار ، مما يعنى انها
 تجارة راسخة لها « منافذها » السالكة فى الاستيراد والتوزيع .

وقد كانت « الباطنية » فيما مضى حيا يقع فى أطراف المدينة على
 مقربة من المقابر المتاخمة لجبال الدراسة وهى حى يتميز بتعدد مسالكه
 وحواريه ومنافذه السلفية التى لا يعرفها سوى اهل « ولأ كانت
 الباطنية مكان يجتمع سكان « قاع المدينة » الذين يشكون جزءا من
 مستهلكى الصنعت بحكم الوضع الطبقي والتركيبية الثقافية والنفسية ،
 لذا فقد أصبح حى الباطنية مركزا لتجارة المخدرات لهذه الاعتبارات
 التاريخية التى وان كانت قد تغيرت تغيرا جذريا فى السنوات الأخيرة بحكم
 التطور الا ان ذلك لم يغير من وضع الحى الذى أصبح الآن « سوقا
 للسلعة » .

غير ان رواية اسماعيل ولى الدين لا تقول لنا شيئا من ذلك — كما
 ان العلم يقدم لنا اجابة متناقضة حول علاقة السلطة بالتجار والتجارة
 فمرة نكتشف ان « العقاد الكبير » فريد شوقي على علاقة بالرؤوس
 الكبيرة فى جهاز الشرطة وانه يدفع لهم مرتبات واتوات حتى تستقر
 تجارته وتروج . ومرة اخرى نكتشف قبيل النهاية ان هناك قسابط
 محسوسا « احمد زكى » بن التجار يعيش بينهم ويعرف خباياهم ليقوم
 بتصفيتهم والقضاء على تجارة المخدرات نهائيا !!

فهل يعنى هذا ان هناك انقساما فى جهاز الشرطة على نفسه ؟ ..
 طائفة موالية للتجار طبقا لمعادمة « تبادل المنفعة » وطائفة اخرى تعمل
 من وراء الأخرى للقضاء على هذه التجارة ؟ !

الا ان واقع الحال على الرغم من ذلك ، يؤكد ان هذه التجارة لم يقضى عليها سوى في الفيلم فقط لا غير ، لأنها على العكس من ذلك لا زالت مزدهرة !!

أما عن العلاقة المركبة للمستهلكين بالتجار من ناحية وبالسلطة من ناحية أخرى ، فان الفيلم يكاد يغفلها اغفالا تاما .. أنهم — في الفيلم — جرد مجموعته من الممننين «سفهاء الحقى الذين يضيعون أموالهم على هذه السلعة من أجل أن يعيشوا في هذه الفيضية المستمرة التي يثري من وراءها تجار السموم الكبار .. وليسوا — كما هم في الواقع — ضحايا مجتمع يدفع بهم الى حالة من الفراغ النفسى والضيق الناتج عن ظروف متعددة لا مجال للخوض فيها الآن .. تجعلهم يقبلون على تعاطي « الحلم » عن طريق المخدرات .

أنا لم نر مشهدا واحدا لمحاولة انتحار الشرطة « لغرزة » وردة التي تقام فيها كل ليلة حفلات التعاطي على الإنعام الراقصة . وهكذا نستنتج — والفيلم لا يد له في ذلك — أن هؤلاء الممننين يمارسون أديانهم وسط جو مستقر يساعدهم عليه اغفال أو تفاؤل أجهزة السلطة عنهم !!

وفي رأيي أن الغشياء على تجارة المخدرات — ليس بمجرد أعداد هذه الكائنات الساخجة لتجار المخدرات .. ولكن بالدرجة الأولى بالتضاء أولا على الأسباب التي تجعل جمهور المتعاطين والمستهلكين مضاعفا يوما بعد يوم .

ان أخطر ما في فيلم الباطنية هو « وجهة النظر » التي ندمع بها تجارة المخدرات . فالفيلم لا يقدم أدانة صريحة لها بل يقدمها بصورة «ردية جذابة مثيرة تساهم في الاعلان عنها على أوسع نطاق ، كما يلجأ أيضا الى الغدر — الذى يفتق في صلبه البوليس بالطبع — من أجل تصفية تحارة المخدرات وتجارها الذين يقضون على أنفسهم بأنفسهم أثناء الصراع على احتكار التجارة .

لقد ساهم اسماعيل ولى الدين — متحالفا مع محترق « سينما المخدرات » — ومع سبق الإصرار — في تقديم فيلم دعائى هابط لبضاعف من رواج السلعة في سوق الباطنية !!

من السخافة الى المنهج

ومع بداية موجة أفلام الانتفاخ — وهى الأفلام التي نهت الى

خطورة الآثار الاجتماعي المحمرة لهذه السياسة مثل فيلم « على بن نطلق الرصاص »، لـ كـجـل الشـيـخ « أو فيلم « أهل القبة » لـمـلى بدرخان — نشر اسماعيل ولي الدين روايته والسلخانة أواخر ١٩٧٦ « ، وتلقفها الممثل سمير صبرى لينتجها ويقوم ببطولتها ، وتولى أحمد السبعماوى اخراجها بما يتلاءم مع الموجة الجديدة عام ١٩٨٢ وكما هى العادة عند الكاتب ، تحتشد قصته بكم كبير من الاحداث والأشخاص والسرد التقريرى والوصف الجاف الذى يخلو من أى جمال أو دفء يعكس طبيعة العلاقة بين الفنان والمكان الذى تجرى فيه الحوادث وتكمن الجاذبية التى تجعل منتجى السينما يقبلون على رواياته لتحويلها الى أفلام — وبالذات السلخانة التى توحى طبيعتها بكم أكبر من العنف — فى المفردات التالية التى لا تخلو منها قصة لهذا الكاتب — غرز الحشيش — والجنس الحرام — والانتفاع نحو الجريمة والقتل — واحداث المطاردة — والشخصيات الشعبية التى يصورها كحيوانات بدائية تنغمها غرائزها نحو حتفها .

وإذا حاولنا تعريف الرواية من التفاصيل الكثيرة الزائدة فسوف نجد أنفسنا أمام شكسبير وروميو وجوليت ، لكن على مستوى السلخانة والمذبح وصراع تجار اللحوم الكبار لاحتكار السلعة — وتكاد تكون تلك هى النتيجة نفسها التى عالجها ولي الدين فى قصة أسوار المدايح .. وهو مكان يرتبط حيويًا بالمذبح ولا يبعد سوى امتار قليلة عنه !! .

فى رواية السلخانة تتصارع عائلة « نجم » — عائلة آدم — مع عائلة زينهم الهباش — محمد رضا — ويكيد كل منهما للآخر للقضاء عليه — غير أن علاء — سمير صبرى — ابن زينهم يرتبط مع صماء ابنة نجم بقصة حب عنيفة منذ أيام الجامعة وتستحكم الأزمة ويضيع الحب فى خضم الصراع وتكون نتيجة هذا الصراع قبح عمر ابن زينهم وسبعية عبد الفتى « داخل المذبح قريبًا لهذا الصراع .

وعلى مستوى الصفة الدرامية يلفت النظر تناقض غريب للكاتب فى أسلوب تعامله مع اللغة .. فهو يستعمل اللغة الفصحى فى تصديره لحوار الشخصيات مع بعضها البعض ، وهو حر فى اختياره .. لكن الملفت للنظر انه لا يفعل نفس الشيء مع لغة السرد والوصف التى تمتلئ بكثير من الألفاظ العلمية والمتداولة فى مهنة أبطاله وكمثال للحوار نسوق هذا النموذج الذى يدور بين الصبية ناطمة بائعة الكرشة وبين عمر الهباش .

- ماذا تريدین .. ولماذا جئت ورائی .
- لماذا لا تسألنی عن سبب الخنقة .
- لماذا یعننی من اسبب خناقك المستمرة مع زميلتك
او معلمك .
- لقد كنت انتساجر من ابلك — لا تريد ان تعرف — ولكن
بهناقول لك .

« وما كاد ان يسكها قلین — « هذه المرة » — يقصد المرأة — حتى
تفیق نفسها وتبتعد عن طريقه ولا تعيد ذلك الحديث حتى هربت ،
فوارث عن وجهه بعيدا عند غير الخراف » .

« البشاكرة جاهزون لشط الخراف والمجول الصغيرة — بعد
تعلیقها من ارجلها الخلفية الى نصعين — يتركون داخل النبیحة الكبداية
والفشة والکیتوتین » « يسلخون الذیل بان یسلطوه كطريقة الأرتاب ،
وتبقى المكوة التي یلذ طبخها في لیلای السمير والعردة » .

وتأبل ایضا أسلوب استخدايه للغة في المتولوج الداخلي لفاطمة
التي تمثّق عمر وهو لا یعیا بها « لو تقترب منه يوما ، حتى نستطيع
ان نطیس الشفتین المیزتین .. أريد أن أمسك أصابعك أصبعا أصبعا .
كل واحد مختلف عن الآخر » !

« لا يمكن أن اتزوج وأترك حبی وعمری ، اتزوج وأترك فکرتی .
اترك كل شيء في عالی المحدود .. عندي أراه ينبض قلبی .. تهتز
مشاعری تنفجر اسفانی ، تتكلم عینای ، تغنی حنجرتی » .

هل من المعقول أن يكون هذا المتولوج متوافقا اطلاقا مع نمط فاطمة
الفتاة الشعبية او يتوافق مع ثقافتها وطبقها الاجتماعية .. ان هذه
الركاکة في التعبير لمیست حالة شاذة انتقیناها .. ولكنها تكاد تكون
سمة عامة مميزة فیما یكتبه اسماعیل ولی الدین .

وقد استغل السبعماوی في الفیلم المنتج عن الرواية طابع العنف
والعذرية المتضمن فیها — وحولها الى ميلودراما زاعقة اكثر مما هی وغير
من نهايتها الدویة والمنطقية لیضفی على بطلة السلبی في الرواية (علامی)
طابعا ايجابيا فیجعلها في مشهد ذبحه للثور بیبو وكأنه امتداد لعمر وابیه
رغم ان تكوينه الفکری والنفسی — كما ورد في القصة الاصلية — مختلفا
عنهما بل ورافض لاسلوبهما في الحياة .

غير ان خطورة كتابات اسماعيل ولى الدين والسينما المتتجة عنه تتمثل فى الصورة الشائنة والمزيفة للواقع التى تقدمها للقارىء والمشاهد فتقتنى بوعيه وتقبله ولا ترقى به الى مستوى الرؤية الصحيحة والامية للواقع ومن ثم فهى تؤدى به الى تبني نوع من الفكر الغيبي الانهازمى الذى يصبح فيه الانسان مجرد سبة فى يد الاهدار .

واذا انتقلنا الى « أسوار المدايح » وهى رواية قصيرة نشرت ضمن مجموعة باسم « الكلاب والبحر » فى سلسلة كتاب اليوم عدد مايو ١٩٨١ .. وقد حولها عصام الجنبلاطى الى فيلم سينمائى فكتب لها اسيناريو والحوار واخرجها الشاب شريف يحيى لتصبح اول تجربة له فى اخراج فيلم روائى .

والواقع ان عصام الجنبلاطى قد بذل نبها جهودا جبارة لاجل ان يستخرج منها فيلما متناسكا على مستوى الشكل والمضمون . واذا كان قد احتفظ بغالبية الشخصيات الرئيسية وبالنهاية الميلودرامية الواردة بالقصة ، فقد اضاف من قريحته شخصيات وأحداث لم ترد أصلا بالقصة وركز فى النصف الاول من الفيلم على شرح قضية الاحتكار فى سوق المدايح .. والصراع بين الملاك الصغار والمالك الكبير « خليل جلابو » - فريد شوقي - من ناحية والصراع بين الرأسمالية الاحتكارية الكبيرة والعمال المضطهدين من ناحية اخرى .

غير انه فى النصف الثانى من الفيلم - ربما لاعتبارات تجارية - جنح الى الميلودراما - وجمع القضايا الأساسية لتنتقل الى الفبيات والحذر والمأساة ، وهى الأفكار الرئيسية لاسماعيل ولى الدين صاحب القصة مع بعض التعديل الواجب .

فى القصة الأصلية التى لا تزيد عن ٥٠ صفحة من الحجم المتوسط - تدور الأحداث الكثيرة المتشعبة - كمادة الكاتب - فى حى المدايح الذى يقوم بتصنيع الجلود الواردة فى السلخانة القريبة - ولا تستطيع ان تبسك فى هذه القصة بشخصية محورية واحدة تدور حولها الأحداث .. فهناك زحام من الشخصيات المتداخلة التى تتشابك مصائرهما فى النهاية بطريقة تشعرك بأنها غير محبوكة تبالها .

هناك أولا شخصية خليل جلابو صاحب أكبر مدبغة فى السوق وحكاية مسعوده وانحلاله وقصته مع عشيقته سامية التى استأجر لها شقة فى عمارته بالزمالك وكيف خدمته وجملته يوقع على عقد زواج عرفى

منها دون أن يدري — رغم أن لها عشيق آخر .. وحكاية أولاده توفيق
وشاكر وفاضل — وقصة وقوع توفيق في غرام أرملة أبيه ..

ثم هناك شخصية عبد الكريم عجور — صلاح نظمي — وهو تاجر
كبير آخر وصديق حميم لجلابو . وله ابنة تدعى منال طالبة بكلية الطب .
يسعى لتزويجها من فاضل . الابن الأصغر لجلابو — حسين نهى .

ثم هناك شخصية محسن شنواني — محمود ياسين — الذى
افلس أبوه صاحب المديفة الصغيرة فعمل منذ صباه في مديفة جلابو
كعامل ماهر ثم حكاية حامد الأخ الأكبر لحسن الذى يعمل مدرسا وزوجته
التي تعشق محسن وتبارس معه الجنس الحرام (محذوف من الفيلم) .

ثم حكاية حب محسن لمنال التي كانت زميلته في المدرسة الاعدادية
قبل أن ينتقلوا للسكن في الزمالك (بالضبط مثل صفاء في السلخانة) .

**وبمقارنة بسيطة نستطيع أن نلمح أوجه التشابه الكبير بين
شخصيات السلخانة والمدايح بل والأحداث والمهاتمة أيضا ..** وتجمع
شخصية محسن بين صفات كثيرة من شخصية عمر في السلخانة —
أن محسن يدمن المخدرات والبرشام من البداية ويمعاشر النسوة
الرخيصات وحين يتنذر من الأجر الذى يعطونه له في مديفة جلابو
ويحرض العمال بطرده الابن فاضل — خصوصاً بعد وفاة الأب واستيلاء
فاضل على المديفة — فتتدهور حالته وترفض أى مديفة قبوله
كعامل لديها .. ويهجر البيت هرباً من عشق زوجة أخيه ويستمر
في ادمان البرشام الى أن تختبر في ذهنه فكرة اغتيال فاضل فيترصد
له في المديفة وينفعه الى حوض الكيماويات الحارقة ويستقط معه
ليموتا معاً !!

وكما قلنا من قبل فهناك اختلاف واضح بين القصة والفيلم ..
نقد حاول كاتب السيناريو عصام الجنبلاطى اضاء طابع من انحدارك
على قصة الفيلم فجعل من شخصية محسن شخصية محورية وعمق
من دوافع الانتقام لديه ضد خليل جلابو وابنه فاضل — حيث اظهره
مع بداية الفيلم طالبا جامعيا ارغم على ترك دراسته ليتولى شئون
مديفة أبيه المتوفى غير أن دهاء خليل جلابو الذى يسعى لتصفية
المدايح الصغيرة ينتهى بمحسن الى الافلاس والى العمل أجيرا لدى
جلابو ويفقد حبيبته منال ليتزوجها فاضل المختك الذى استولى
— في ظل الانتفاخ — على كل شيء يملكه محسن . ويضيف السيناريست
من بنات أفكاره شخصية جديدة تدعى « شقاوة » — صفية المعمرى —

وهى صاحبة غزوة تبسيع المخدرات للرواد وتعشيق محسن وتقف للنهائية
يجانيه !!

كما يضيف أيضا حادثة تريص محسن لخليل جلابو في منزل عشيقته
ليفتاله غير أن .تسدر يسبقه الى انتزاع روحه اثناء ممارسته للجنس
مع عشيقته وهو نحت تأثير الخمر والمخدرات !! (في القصة الاصلية
خليل جلابو عاجز جنسيا !!) .

ويضيف الى النهاية تعديلا بسيطاً ففي المعركة الاخرة . بين
محسن وفاضل يفضال الاول الثنائي يسكن حادة في عرض الشارع
تحت سمح وبصر اهل الحي . ويذلل ينفث من غضب المشاهدين على
جلابو وابنه !! .

لقد كان من الممكن لشريف يحي أن يصنع شيئا من قصة اسماعيل
ولى الدين المهنرته لكنه اتساق وراء نفس المواصفات التي نحكم
صناعة السينما التجارية في مصر — فصنع فيليه بنفس المقتاييس السائدة
والخادمة ليضاف الى نفس الرصيد السيء !!

يثاب المرء .. لماذا ؟

في الفيلم الأخير المسخوذ عن قصة بيت الفاضل اومنا ، والتي
اخرجها احمد السبعلاوى الذى يبدو انه قد اعجبه او ناسبه عالم اسماعيل
ولى الدين وحكاياته .. تتأينا الدهشة لأن السينما التجارية تبدو وكنتها
— كمشوذ يؤكد القاعدة — قررت ان تنتهج طريقا يتضمن قدرا من
الالتزام بالقضايا الاجتماعية للوطن في المرحلة الراهنة — ويبدو ان سبب
الجدة في الموضوع اصلا هو تناول الاصيل والخلاف لكاتب السيناريو
المخضرم عبد الحى ابيب .

وقد اتسج الفيلم في اواخر عام ١٩٨٤ ونشرت القصة قبل ذلك
بشهور .. وكان الحدث الرئيسى والهام في التاريخ السياسى لمصر
آنذاك هو الانتخابات البرلمانية في منتصف ذلك العام — وقد استطاع
عبد الحى ابيب في الثالث الاول والثانى من الفيلم ان يقدم باقوراما
عريضة وسريعة للجو السياسى اسائد والقوى السياسية المتصارعة
في الساحة .. انطلاقا من قضية عولجت من قبل بنجاح في فيلم
« سواق الاتوبيس » للمخرج عاطف الطيب .. الا وهى تتبع مصر جيل
اكتوبر الذى خاض الحرب وبذل دمه وروحه فيها وحينها انتهت الحرب
واجد ان ثمار جهده قد استولى عليها محترفوا السياسة ولصوص الانفتاح .

لكن قصة اسماعيل ولى الدين ليست بهذا الثراء ولا فيها كل هذه المضامين السياسية، فهي أولا وأخيرا تحكى حكاية فتى - نور الشريف - الذى عاد بعد سنوات غريته فى إحدى البلاد العربية - ليجد امرأة أبية الذى مات فى ظروف غامضة « شويكار » وقد حولت منزلهم الى فندق بمعاونة الصول « محنت الناصورجى » - حاتم ذو الفقار - الذى لفق له من قبل تهمة حيازة منشورات شيوعية وأرغمه على مفادرة البلاد ليفلت من الاعتقال .

وتدرجيا يكتشف ان أباه قد قتل على يد زوجته وعشيقتها، محنت .
.. فى الحمام البلدى .. وأن والد حبيبته « معالى زايد » ضالع فى الأمر .. وهكذا نجد أنفسنا أمام شكسبير وهملت مرة أخرى لكن فى حى بيت النقاشى الشعبى .

الدلالات السياسية هنا أذن مع وحدة الشكل والتناسك . يرجع الفضل فيهما لعبد الحى أديب وأحمد السبعائى .

إننا نتابع هنا مصائر أبطال أكتوبر رفاق فتى - أولهم ربيع الخوانكى المحامى - أحمد عبد الوارث - اليسارى الوطنى الذى رشح نفسه فى الانتخابات للدفاع عن حقوق الفقراء الذين ينتهى إليهم .. فى مواجهة منافسه المعلم النقاش (محمد رضا) الذى يبدو واضحا أنه يمثل الحكومة والحزب الوطنى .

أما الرفيق الثالث فهو حسن « فلروق الفيشاوى » الذى بتسرت زراعته فى الحرب ولما عاد ولم يجد عملا أصبح بطجيا يفرض الاتوات على بعض الأغنياء وانضم الى شلة النقاشى مخدوما .

وقد نجح السيناريست فى الثلث الأول والثانى من الفيلم فى ربط القضية الخاصة بفتى بالقضية العامة .. والصراع السياسى الدائر ، غير أن الأحداث تتسارع الى ذروتها الميلودرامية التراجيدية ذات الطابع الشكسبيرى الذى نعرفه فى هملت - فى الثلث الأخير ، حين يبدأ سيل الدم فى الانهيار .. فتقتل الزوجة الخائنة والعشيق ووالد الحبيبة، ثم يموت حسن الأكتع على يد أعوان النقاش الذى يفلت بالطبع حيث لا تتوافر الأدلة ضده .

وهكذا يكون نفس الدرس قد أعيد توصيله إلينا .. إن هيل أكتوبر سرقت حيلاته وضاع عمره لحساب الانفتاحين .

ولعل هذا هو أفضل ما قدمه ولي الدين للسيما . . وربما ينطبق عليه المثل السائر الذي يقول « يثاب المرء رغم انه » !!

غير ان السؤال الملح حول اسماعيل ولي الدين والذي لا يزال مفتحا هو : لماذا كلن هذا التركيز الاعلامي الرسمي على ابراز هذا الكاتب ، الذي بدأ عمله ككاتب مع بداية عام ١٩٦٨ . . حينما نشرت أوائل أعماله الأدبية - في الوقت الذي كانت هناك حركة أبناء شبان غيره بدأت تشق طريقها وتجميع في فصائل لها انتمايات سياسية متعددة لكنها جميعا وطنية تبحث عن وسيلة للخروج من سقطة النظام عام ١٩٦٧ . . والاتفاق فيها بينها على ضرورة المشاركة الشعبية في الحكم وتعزيز الديمقراطية . كان هنالك يحيى الطاهر عبد الله . . وأمل دنقل - ويهنا طاهر - وعفيفي مطر - وجميل عطية إبراهيم وعبد الحكيم قاسم - وإبراهيم أصلان - ومحمد البساطي وإبراهيم مبروك - لكن لم ياتفت اليهم احد - ولم تركز عليهم حالات الاعلام والصحف والمجلات الحكومية . وانما استقطب اسماعيل ولي الدين ليقدم على أنه الوجه الأدبي الشاب وممثل الجيل الطالع !! . لماذا ؟

في العدد القادم :

✱ الجزء الثاني من دراسة الابداع الروائي للدكتور شريف حتاتة .

✱ دراسة في زيادة قراءة في كتابتها الفلسفية .

سائح في البلاد

ابراهيم فهمي

٠٠ حيث للأيالي كلها لم تكن مثل ليلتي ، ولدتني « بنت القبائل » مع بنت « مصطفى أبو عين » وولد « رافيل » وولد العمدة « صالح » من زوجة أخرى ، وفي ليلة من ربيع ثان ، قمرها — والجمال لله وحده — بدرا ، رمت خلاصى للنهر ، وقالت : ولك يا امير ومحبوبك ، وقالت ٠٠ والنهر الامير دائما يدخل بيننا ، فيأخذ أبوك منى في ساعة رضا ، فيقول لى : صحيح الغرام بيننا يابنت القبائل لى سابع جيل ، لكن حب بحر النيل الامير ، لا أقدر عليه .

وقالت لى : لو ضاقت عليك تلك البلاد ، مديك للنهر ، بحر النيل ، فيمد لك الأيادى ، ولبحر النيل أول — أوله عنقنا ، ولبحر النيل آخر ، آخره عنقنا .

فقلت : سيعرفنى الامير من اللوشم الذى على ذراعى ، وحينما كان أبى يعلمنا السباحة جماعة ، وقلت لابد أن اشارات الطريق تنتهى اليه ، والسائقين المسافرين لا يبدلون للمسفر الا اليه ، والأمهات ، لا يصطحبن أطفالهن الا اليه ، فمشيت من شارع لى شارع ، ومن ظل الى ظل ، ولم تسلمنى للسورع اليه .

قال أبى : هناك كنا نعب للنهر ، بحر النيل ، بالتمهر حتى « إمبابه » ، فنسرق السعر من أفواه التجار الكبار ، بفضظتنا التى علمتنا اياما الأيام الصعبة ، وكانت بولات شارع واسع ، وللذى خلف الكوبرى تماما نخل ، وماء ، واللى مكان الحارس الليلى على للشاطىء صفافه عالية ، ومكان البيوت العالية ، والبيوتيك ، كانت طريق مفتوحة للناس ، ولم يكن شئنا يمنعا عنه . ولا للحارس الليلى ، وكان للنهر ياخذنا على كفوف الراحة ، وكنا نديره للشمال ، والشرق ، والغرب فيستدير ، ونامر به بالقضاء معنا فيخنى ، ولو نظرت عند المدائن هناك ، تجدهم نحراس الليل كما الحدوت ،

لكن النهر يعرف الأحبه ، كما يعرف الأعادى ، سوف يتركهم الى حين ،
يخلمون أحفيتهم ويلتقون جواربهم على وجهه ، لكن النهر الذى يعرفهم من
رائحتهم ، ومن جلودهم ، سوف يغريهم بالسباحة ، ويأخذهم فى جوفه ،
ويستوى كما كان ، فتسلم عليه ، ويسلم عليك ، وتقول له : مرحبا بك
عشرة ، يا زلين الأرضى .

•• جاء الوافدون فحياهم الحراس بالسلاح ، وحيوهم بالهتاف ،
ثم بادلوهم الرضا ، والتحية بالقبعات والنفكات للالذعة ، وللتبغ ، وللملات ،
فعبرت كوبرى ابو العلاء ، ووقفت على القرب منه ، كى أبادلها الفناء ، وأبادلها
دمى ، كى يقوم قومته الثانية ، ويشق نفسه نصفين للوافدين ،
ثم أخذ القبعات ، وألقها على كوبرى أبى العلاء تذكار ، فغنيت
له : بحر الحمرة (١) يابوريم (٢) واللى سقط فيك رايح (٣)

فلراد أن يقف على قدميه ، ويديه ، فصوب الحارس الليلي عليه ،
وأصاب يديه ، وقدميه وصوب على قلبه ، فقلت : يا أمير سلامتك ، وجعلت
يدى ، يديه ، وقدمى ، قدميه ، وعينى عينيه ، وعرفته مخابىء الأعادى ،
وأشرت له على حراس الليل ، ثم العمارات وانقصور الواقعة بيننا وبينه ،
وأشرت له على الناس ، الذين يصب فى أراضيهم بأمر الحارس فى تلك
النواحي ، ومحدث له يدى ، كى يمد (لنا) الأيادى ، لكن الحارس الليلي
أدار وجهه بعيدا عنى وعن الليبوت التى يحب ، قلت : للبلاد التى بلا نهر
ضيقه (علينا) ، ولو مدحنا للنهر (أياينا) لا يسلمنا للبلاد التى نحب .

(١) بحر الحمرة : النهر وقت الفيضان .

(٢) الريم : التزيد على وجه النهر وقت الفيضان .

(٣) الكلام لبنت القبايل (أبى) .

حوار العدد مع:

الروائي عبد الحكيم قاسم أيام الإنسان المُنق

أجرته : اعتماد عبد المزي

* لو تعرف السلطات المسؤولة قيمة واثـر السجن الإيجابية على
الأديب وأدبه لمأقبته بمنع سجنه نهائيا ..

* قضيت في كلية الحقوق ١١ سنة رغم أنني لم أرسب فيها
علما واحدا .

* ليس في قرآن الله ولا في سنة الشريعة الإسلامية نصا صريحا
بعقوبة السجن .

* حتى الآن كل ما حصلت عليه من أجر نشرى لأعمالى الأدبية
لا يساوى ثمن جوز جزمة .

لأن لقائى به كان صدفة وغير متوقع ... « حيث وجهت نري دعوة عابرة أن أكون ضمن مجموعة وجهه هو اليهم دعوة الاجتماع به في داره بغريته البندرة للسلام عليهم قبل سفره » لهذا جاء حداثى هذا معه سريعا لاهنا ، يلبس ولا يفوص ، يصف ولا يتعمق ... لا يسمن ولا يفنى من جوع التعرف عليه .. والتصالور معه والتاء الاضواء على افكاره واعماله الأدبية ... او بسط كافة القضايا والآراء التى يجب أن تطرح عليه ... ولان هذه أول مرة التقى به مباشرة ... ولانى لم أن اعلم بميمد سفره كما أنه لکن أعلم اصدا بمجيبه نتيجة غيبوبة اعلامية مدبرة ومقصودة ... فقد انتهرت هذه الفرصة وقبلت الدعوة فوراً ... وخلالها تم هذا الحديث الذى اقتنصته من الدقائق التى كان يللم فيها نفسه سواء من مشاق الفرحيب وحسن ضيافة اصدقائه او من توديع اهله واقاربهم وأحبائهم له قبل رحيله في صباح اند الى حيث يقيم منذ اكثر من عشر سنوات في المانيا الغربية ... ومع اعذارى الشديد للقارىء الذى لم اشف له غليلا ... ولعبد الحكيم قاسم الذى حصرته حتى الازهاق ... فائنا رغم ذلك مع أول حديث ينشر له هنا في بلده مصر .

* أولا .. كيف يمكن لك أن تقدم لنا نفسك ؟ وبمعنى آخر من أنت ؟

— أنا عبد الحكيم قاسم .. مسجل في دفتر مواليد البندرة مركز السنطة غربية بتاريخ ١٩٣٥/١/١ .. ولكننى اعتقد اننى مولود قبل ذلك بفترة قليلة قد يكون في ١٩٣٤/١١/٢٦ .. ولكن كانت العادة أن يرجىء تسجيل مواليد آخر العام حتى يتم تقييدهم مع دفعة العام الجديد .

* استبعد السخرية .. ولا اظن أيضا أنك تمزح بذكرك لهذه التفصيل .. ولكن ورائها معنى آخر .. فما هو ؟

— المسألة أن هذا الاختلاف البسيط جدا في حقيقة تاريخ ميلادى جعلنى اشعر بأن لا شىء حقيقى في الحياة وان الانتفاء الحقيقى بالانسان غير موروث ولكنه يجىء بالجهاد والاجتهاد من اجله ومن اجل تحقيقه .

* هل لك أن تكمل لنا بقية تقديم نفسك ؟

— نعم .. أبى كان رجلا مزارعا .. لكنه لا يمارسها فقد كان يمتلك حوالى عشرة افدنة .. ولذا كان عنده الوقت والامكانيات

بالاختلاط بالناس والسفر. وقد جعل هذا تجربته بالحياة شخصية جدا معتكاة شديدة وشخصية رئاسية بالاضافة الى تدوين واضح وميل الى الصوفية ليس بمعناها المكتوب في مذاهب المتصوفة ولكن له شكل آخر احتلاني غنائى طقوسى حيث يجتمعون مرتين في الاسبوع يقرأون القرآن الكريم والأوراد ويسافرون الى اولياء الله الصالحين في البلاد الأخرى وذلك اثسبعا في نفس الوقت للسفر وللأشواق للمدينة ولنساءها ... هذا بالاضافة الى انه كان في حياة أبى بعدا دراميا كبيرا جدا .. فقد ماتت زوجته الأولى وحبه الحقيقي ورغم انه تزوج بعدها كثيرا وانجب أولادا كثيرين عاش منهم فقط أربعة رجال وستة نساء الا انه ظل حزيننا وتعبسا بسبب فقدتها ... وقد جعل كل هذا من أبى رجلا غنيا متسامحا رقيقا رحيما واسع الأثق يحب حتى المخطئين ... وقد أثر أبى بشخصيته هذه في أكبر الأثر ... ولانى كنت الابن الأثر عنده .. كن أبله في غامضا وغير محدد .. ولكنه مرهق ومتعب ... فقد كان يقول لى دائما انا عاوزك كبير ... كيف ؟ هو نفسه لا يدري ... وكما كان هذا مرهقا لى وعنيفا .. ويكفى ان أقول لك اننى متعبا بدأت أقرب منه أكثر وأحس به رسبت في الثانوية العامة ثلاث مرات ... أبى شلنى .. ففى عملية عجيبة جدا وتضر تربويا ولهذا وحتى الآن انا لا أعرف ماذا أريد .. اكتب الكلمة واشطبها مائة مرة ... جعلنى أخاف من الحياة .. علوز أكون أحسن .. ولكن من ايه ؟ لا أعرف .

✽ ولكن كيف كانت البداية الأدبية لك ؟

— بعيدا عن الأشعار الغرامية القليلة التى كنت اكتبها ككل المراهقين فقد لاحظت وأنا اكتب جوابات لأبى وجود جمل أدبية كثيرة خاصة .

ولكن ان اكتب بهدف الكتابة .. فقد كان في المرحلة الثانوية وأنا في مخزعة طنطا ومن خلال مجلة الحائط بها .. ثم كانت أول قصة قصيرة لى وأنا في كلية الحقوق عام ٥٧ وهى قصة « العصفرة » التى اشتركت بها في مسابقة نادى القصة ولكنها رفضت ... ولكن في السجن ومن خلاله توصلت الى الشكل الأدبى الذى ارضى عنه نوعا ما ... ففيه كتبت رواية « أيام الإنسان السبعة » لأول مرة .. حيث اننى كتبتها بعد ذلك ثلاث مرات حتى خرجت بالشكل الذى نشرت به عام ١٩٦٨ .

✻ أه السجن ... ان فقد دخلت السجن وكنت لك تجربته !!

— نعم .. كانت لى فى السجن سنوات هى من اهم واخصب واعظم سنوات حياتى .. يكفى مثلا ان اخبرك اننى دخلت كلية حقوق الاسكندرية عام ٥٥ وتخرجت منها عام ٦٦ .. اى بعد احدى عشرة عاما .. رغم اننى لم ارسب فيها ولا عاما واحدا بل ولم اخذ فيها حتى درجة مقبول .. ولكن الحكاية انه تخطتها سنوات السجن التى استمرت من الفترة من ٢٦/١٢/٥٩ وحتى ١٤/٥/٦٤ زرت فيها سجون القلعة والقضاطر ومصر والاسكندرية والواحات واسيوط .

✻ ولكن هل لنا ان نعرف لماذا دخلته .. اكان ذلك لاتجاه سياسى معين نؤمن به أم لنشاط سياسى واضح لك فى تلك الفترة ؟

— ابدا .. لم يكن لى اتجاه سياسى معين .. ولم اكن اعرف حتى ما هو التنظيم الحزبى الماركسى .. ولكن دخلته فقط — السجن — لعلاقة الصداقة والقرابة السلوكية بينى وبين مجموعة الاصدقاء الذين تم القبض عليهم .. نعم انا كنت بشكل عام غير راضى عن النظام الموجود ، ولم يكن لى من سلاح غير الكلمة .. ففى عصر عبد الناصر كان التعبير السياسى عن النفس ممنوعا .. والتنظيمات السياسية ممنوعة .. والاجتماعات المتاحة لنا فقط هى اجتماعات للانشغال بموضوعات غير سياسية .. مثلا لمناقشة القصة القصيرة او غيرها من الموضوعات الادبية ولهذا فقد كنا نحن الشباب الصغار عندما نكتب الأدب فاننا نحمله رغبا عنا مضامين سياسية ... وفى هذه اللحظة تضيق المسافة جدا بين الادب والسياسة ونصبح على استعداد للتفكير فى أمور سياسية ونظريات سياسية أخرى وبديلة .. واعتقد ان هذا ما حدث معنا بالضبط .

✻ قلت عن سنوات السجن انها كانت الأهم والأخصب والأعظم فى كل حياتك .. فهل استخدام فعل التفضيل هنا بمالفة طبيعية لما تمثله ذاتها تكريرات التسباب المنقضى من خصوصية ومكانه ... خلسة اذا كانت تحمل معها سمات من البطولة والى يجرى السجن السياسى على راسها ... أم لانها اثرت فعلا عليك بشكل ايجابى آخر ؟

— لا .. انا هنا لا ابالغ على الاطلاق ... على العكس انا اتصور اننى مولود بشكل او باخر وعلى ان امر بمرحلة السجن ... فعندما قبض على فى « البوسته » وركبت عربة المباحث ورغم انى انكرت انتمائى

لاى تنظيم سياسى .. الا اننى رفضت ان اشتهم
الماركسية او اقوم باى دور من الأدوار الصغيرة
التي تفتح الفرصة للخروج منه .. وذلك لائتنى كنت
متلهفا ان ارى السجن لأن داخلى نازع عميق جدا
للوصول الى حدود الأشياء .. ورغبة عميقة
للاحاطة بجميع المعايير الاجتماعية التي يشكل
السجن طرفيا من إلمافهما وكذلك الحريات
بشكل ما ... ومن العجيب المعجب ان الطرفين
على بعدهما متصلين ببعضهما اتصالا مباشرا .

✽ عفوك استاذ عبد الحكيم ... ولكنك لم تجيب على سؤالى
السابق ... فهل اعيدده عليك مرة اخرى ؟

— لا داعى ... ولكن هذا فقط كان ايضا لابد منه ... فعندما
اقول عن السجن ما قلت فهذا لاكثر من سبب منها انه جعل حركة
العقلية تصبح هائلة وذلك لتعويض وتغطية ضعف وقلة حركتى
العضوية والجسدية التي كنت شبه مشلولة .. كما ان الواحات بشكل
او باخر كانت بالنسبة لى متحفا سياسيا مصرية .. بمعنى انها كانت
نظم اناسا من جميع التنظيمات السياسية المصرية الماضية والحاضرة
من وفد واخوان مسلمين .. من اشتراكيين وشيوعيين .. أفراد من جميع
الانواع .. يهود ، علماء ، عمال ، مثقفين ، ابناء مطربين .. فاذا
عشت وسط كل هذا ولم يكن عندى اى رغبة للتعلم سأتعلم رغما
عنى ... فمستحيل ان يتاح لائى شخص آخر فى ظروف عادية ان يتوفر
له هذا المناخ وهذه الفرص ... هذا بالإضافة الى الشذوذ الرهيب
الذى يصبح عليه مجتمع سجن الرجال فقط .. فالسجن هنا خروج
عن القاعدة .. عن الطبيعى والمألوف .. تغيير فى الطبيعة البشرية
وفى تركيب المجتمع وفى دوره الطبيعى .. مما يؤدى فى النهاية الى تولد
كمية من العنف الخفى والقسوة والتوتر والقلق التى تنعكس على
سلوكيات المسجون وتؤدى الى حدوث انفجارات هنا وهناك ...
وهذا اعطى لى فرصة نادرة ان اراقب مجتمعا تحدث فيه ببطء عوامل
فساد .. فلا يمكن لمجتمع يعيش خمس او ست سنوات بدون امسرة
واحدة ان يكون مجتمعا طبيعيا ... انه قص لبعض أعضائه وأشياءه
الأساسية .. وهذا يؤدى الى ظهور تيم أخرى وإلى حدوث الخلل

والغناء ... فالسجن في تصويرى شىء بناف حقيقة للطبيعة الانسانية وليس عقوبة .. فليس في الشريعة الاسلامية ولا في القرآن الذى انزله ربنا نصا صريحا به عقوبة تنص على السجن ... كما لا اعتقد ان هناك في قوانين العقوبات عقوبة اففى ولا اكثر فسادا من عقوبة السجن .. فاذا كان الغرض من دخول السجن هو الإصلاح فانا اتحدى اى نظرية من النظريات ان تثبت لى ان في السجن اية اصلاح .

﴿ اعتقد انك — استاذ عبد الحكيم — بهذا قد اكدت لى على اهمية دخولك السجن .. ولكك لم توضح لى رغم هذا تأثير فترة السجن عليك وعلى انتاجك ؟ ﴾

— ببساطة .. تعلمت وانا داخل السجن حقيقتى كإنسان لأننى تأملت طويلا حتى انه لم يتح لى فرصة ان أتأملها بهذا الترسع والحق الا من خلال السجن .. ورأيت الانسان بمختلف صورته في ظروف صعبة جدا وروود افعاله ازاء هذه الظروف ... عرفت وضع مصر الحقيقى وسياسة مصر وكيف تدار السلطة فيها وكيف تعامل المعارضة داخلها ... عرفت ايضا بل وتعلمت تاريخ مصر وكيف تمت صياغته .. تعرفت جغرافية مصر من بورسعيد وحتى الواحات ... ببساطة اكثر لولا السجن ما كنت توصلت الى الرؤية الخاصة التى امنكها الآن .. فالسجن ثقلة اخرى ... وربما بدونه ما كنت اصبحت عبد الحكيم قاسم الاديب .. فني كتبت اعمالى الاولى من رواية ومجموعة قصصية .

*** سؤال لك مطلق الحرية الا ترد عليه اذا شئت ... فيها ائت الآن تؤكد مع آخرين كثيرين غيرك سمعهم يذكرون فضل فترة السجن — السجن السياسى طبعا — على تفهم الفكرى والثقافى والأدبى وفى بلورة رؤيتهم ووضوحها .. فهل لو عرفت السلطات المسئولة قمية السجن للأديب والمفكر اكانت تمنع سجنه وتحرمه منه ؟**

— انت بهذا تسين ان السلطة ككوي لا يرى غير السلطة .. حتى عندما تصل هذه السلطة سالحا فانها ترى ان هذا الصلاح هو سكتها للبقاء في السلطة فقط ولمدة اطول .. فالسلطة اكثر شىء يتصرف خارج الموازين العقلية وداخل الاجراءات الخاصة .. وتادرا ما يسأل حكمك من الحكم لماذا السجن .. ولماذا يضع فيه من

يخالفونه في الرأي .. او حتى يسأل نفسه عن تأثير هذا بعد ذلك عليهم وعلى المجتمع .. فغرضه الوحيد كسلطة مسئولة يصبح هو ابعاد هؤلاء المصلحين له عن دولاى الحركة الاجتماعية وعن الموضوع .. اما هل يفكر أم لا .. فالواقع يؤكد انه لا يفكر ولا نتوقع له حتى ان يفكر في المستقبل فالسجن هو ادارة القهر الوحيدة التى يجيدها .

✽ دعنا نعود اليك ... وكل لى بصراحة هل تفضب او تشعر
بأى حساسية عندما يقولون عنك انك عبد الحكيم قاسم
صاحب رواية أيام الانسان السبعة وكيفك لم تكتب غيرها ؟

— بالفعل يعز عنى هذا الكلام جدا .. فإيام
الانسان ليست افضل اعمالى ... على العكس
مثلا انا اعتبر ان رواية « قدر الفرق المقبضة » افضل
وانصح كثيرا ... واعتقد انه سيجيء اليوم
الذى ستأخذ فيه حقها من الانتباه والاهمية .. فاذا
كان البعض قد شدته اللغة المشبوبة والفضائية
والتي كتبت به رواية الانسان ... ورغم انى
دخلت في رواية قدر الفرق في صميم الموضوع
بشكل مباشر وجاد ومغزى وبلغته فلسفية وصائفة
الا اننى اتحدى ان يتركها اى فرد قبل ان يفرغ من
قراءتها كلها .. وبدون ان تترك فيه الاثر الذى اردته ..
فهذه اول رواية مصرية فى رأى تعزى واقعنا بكل هذه
والقسوة والعنف والمراة ولكن فى صدق وحب
جارفين .

✽ انا مع رايك الذى ذهبت اليه عن رواية قدر الفرق المقبضة
ولكنى اعود لايام الانسان السبعة واسالك هل سر تفوقك فيها
يعود الى تصويرك ووصفك لائق مشاعر وخصائص ونفسيات
الحياة الريفية أم للعشق والوجد الذى لون لفك عنها ؟

— بالفعل لست ادرى ... ولكن الذى أعرفه وأثق فيه هو
اننى احببت بلدى « البندرة » جدا .. ومازلت احبها .. ولأن تضدنى
اذا قلت لك ان زوجتى تندهى من حبى هذا البلد .. وسر حبى لها هو
اننى لم أتعهد فيها كثيرا .. لم اشبع منها .. لم أعرفها لدرجة الملل ..

في طفولتي كنت اذهب عنها للمدرسة واجيء اليها فقط في الاجازات وكذلك عندما جرت .. ولهذا انا مشتق اليها دائما مثلث عذبي ابدأ أكثر بلد مكنت بها هي برلين ... وفي نفس الوقت تربطني ومزالمت علاقة خاصة جدا بالبنبرة بكل نفر من أبناءها .. فلأنتي وأنا صغر كنت مريضا بصفة دائمة بجميع أنواع الطفيليات وهندني الموت لذا كانت هناك صلة ما بيني وبين جميع بناتها وأهلها .

✽ ومتى ستكون هذه العودة خاصة وان غيبتك طالأت كثيرا ؟

— آه .. أكثر من عشر سنوات .. ولكن صدقيني لم تكن نخطير على بالي فكرة السفر خارج مصر .. ولكن انا فقط لبيت دموة الى العمل في المانيا الغربية .. نعم كان لدى رغبة في الخروج والرحيل .. ولكن رغم ان اولادي في المدارس هناك ورغم اني مزلت مديونا بالكثير .. الا اننى حريص على العودة لمصر بأسرع وقت .. وبأذن الله اذا انتهت هذا العام من عملي في رسالة الدكتوراه فلجميع حاجياتي وأعود فوراً .

✽ هل تعمل دكتوراه في المانيا ؟!

— نعم عن أدباء الستينيات وانتاجهم وموقفهم من السلطة في مصر .. تقدمت بها لمعهد الدراسات الاسلامية في برلين الغربية نحست اشرافاً بروفيسور فريش فثبتت :-

✽ ماذا تقصد بالضبط بقولك موقفهم من السلطة ؟!

— لا اقصد طبعاً الموقف الفعلي المادى .. ولكن الموقف حينما يتحول الادب الى محتوى للأفكار السياسية التي لا يمكن ان تقال بأسلوب آخر ويظهر هذا الموقف من خلال الادب على أكثر من مستوى .. مثلاً حينما كانت لفسة الثورة في هذا الوقت دعائية رنانة .. كان أدباء الستينيات يكتبون ويستعملون لغة رصينة بعيدة عن الباطلة .. في الوقت الذي كانت الثورة تتحدث عن الانتصارات .. كان الكتاب يتناولون الانهيار بشكل واقعي ومجرد وبسيط .. أيضاً أدباء الستينيات لم يتحدثوا عن الجوع لأنه لم يكن هناك جوع حقيقي .. الثورة قدمت شخصية المتفاني .. حتى المعارضة لها لم تكن صارخة ومججلة .. ولكنها كانت تأخذ صورة الجدل مع شخصية الأب ..

شخصية عبد القاصر .. وانك نجد ان شخصية الأب هي المتفاح
في ادب الستينيات وعند ابناءها .

* ومن من ابناء الستينيات الذين اخترتهم في رسالتك كمثال
يظهر من خلال ادبهم موقفهم تجاه السلطة ؟

— اخترت محمد الصادق رميش .. ومحمد حافظ رجب وبهاء
طاهر ومحمد البساطي وصنع الله ابراهيم وابراهيم اصلان .. ويحيى
الطاهر عبد الله .

* تجمع آراء كثير من الادباء والنقاد على انه لم تمر بمصر مرحلة
ازدهار أدبي وفني كالتي مرت في استينيات لدرجة ان كل
اصحابها تقريبا تحولوا الآن الى نجوم .. ولكن الملح في
اجاباتك السابقة ما يشير الى عكس ذلك .. فهل التمس على
الأمر أم ماذا ؟

— نجوم .. من قال هذا الكلام .. لم تكن يوما نجوما
ولن تكون .. نحتي الآن مازلتا نرى المر حتى نشر ما نكتبه ..
فيس هناك إجيل « اتبهل » مثلنا .. بل انا لم ار في
الادب العربي كله ابناء كانوا حتى يعيشوا مثل
هؤلاء الذين تتحدثين عنهم .. جيل الستينيات .. نحن
لم نرتق من ابناء نهائيا .. ابراهيم اصلان بعمل
دورية ليلية في التليفونات حتى اليوم حتى ياكل ..
بهاء طاهر للآن يشقى في الخارج حتى يعبش ..
محمد حافظ رجب كنا نعرف ما الذي وصل اليه
حاله .. ابناء يحيى الطاهر عبد الله من الذي
يرعاهم .. انا حتى الآن كل ما حصلت عيه من اجر
الكتابة لا يساوي ثمن جوز جزمة ومليون في امانيا
.. الثورة وضعت ابناء الستينيات في المعارضة
وجاء نظام السادات وضعهم في المعارضة اكثر
واكثر ... وحتى الآن لم يحل خلافتهم مع السلطة ..
.. بهاء طاهر طرد من الاذاعة نهائيا ..
رغم انه ليس شيوعيا .. وانا لست شيوعيا .. انا

اكتب كاتسان مصرى .. نحن .. الكتب الذين نصل
للقراء من خلال المنع .. انظرى كيف نصل لوجدان
وضمى الشعب .. نحن منتشرون بينهم ونؤثر فيهم
بقوة الكتابة لا الاعلام .. ببر الكلمة لا السلطة ..
ولذلك نحن وصلنا الى قلب مصر وعيونها .. وسيثبت
التاريخ لنا بعد ذلك انه كان لها دورا في صنع
ثقافة الناس ومن صحائفنا نعلم وتخرج اجيال ..
واننا ساهمنا بوضع طوبة في الثقافة المصرية .. اذا
سالت كل واحد منا ستجيبه رغم ذلك رافى عما
اصابه وسعيد لانه رغم كل شيء وصل الى الناس .

* استاذ عبد الحكيم قاسم .. ما العمل الادبى الذى يشغلك
وبين يديك الآن ؟

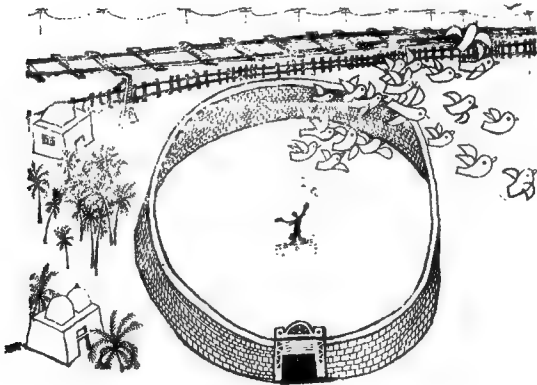
— اعمل الآن فى قصة قصيرة سميتها « رجوع الشيخ » اناش فيها
موضوعى الحضارة الغربية والحضارة العربية واثرها وتأثيرها الحقيقى
على الانسان الفرد .

* اسمح لى ان اسألك .. منى تشعر بالسعادة الحقيقية .. وهذا
لبس من قبيل « لكلك المفضلة » ولكنى فقط لاحظت « وساهبك
الخشيب » انك ممن يجيدون خلق جوا من السعادة حولك
ولنفسك ؟

— لحظة السعادة الحقيقية لى بالفعل هى عندما اكتب .. فلا تانى
لست ممن يضعون حتمية النشر وشرط النشر كى يكتبون .. وكان الكتابة
عندى خبرة ثقافية هدفها المعرفة .. فانا لا اكتب عما اعمره ولكن
عما يحيط بى فى محاولة لمعرفة .. ولهذا فلنا مقل جدا .. بل
انا اكسل رجل على وجه الأرض .. ولهذا فالتمة المقطرة لى والتى
بلا لوم عندى هى التى افوز بها عندما اعثر على الجاية التى اريدها .
لانها تحقق لى كل رغبانى .. وتصبح هذه كل لجرى الذى احصل
عليه من عملية الخلق والابداع .



وبعد ... كم كنت أرغب أن أنقل لـكم حديثاً آخر كان يدور وسط هذا الحديث .. عندما كان يقطع عبد الحكيم قاسم حديثه ليشير إلى فتاة صغيرة التفت عليه « العواف » ويقول لنا هذه حفيذة عمر فرهود .. صاحب الجبل .. أو عندما يشير إلى مكان في السكة ويقول هنا في هذا المكان بالضبط احتضنت الأرض « عندما رقد على بطنه ومهد ذراعيه وسأقيه على آخرها يريد أن يشتمل أرضهم في حضنه » .. أو عندما يقف فجأة ليقول في أسى حقيقى هنا كسرت جاموستنا .. ثم يضيف في زهوكم كانت رائعة ومدهشة هذه الجاموسة .. أو عندما كانت تمتد يده لتقطف حبة طماطم أو ثمرة باذنجان من قلب الفيط ودون أن يسمحها يشرع في أكلها ومضغها .. أو عندما دخل في مسابقة طفولية مع الأولاد الصغار في جمع أعواد الحطب الصغيرة وعمل « ولعة » لشي كيزان الذرة الطازجة .. وغيرها من التفاصيل الصغيرة الحلوة التي تكون في مجملها أدينا الكبير عبد الحكيم قاسم .



ملاحظات علي ملف امل دنقل

د. مصطفى رجب

حالف التوفيق أسرة تحرير « ادب ونقد » حين خصصت ملفا عن الشاعر الكبير امل دنقل في العدد الثالث عشر ، ولم يحالفها التوفيق بل خالفها مخالفة صارخة حين امتنعت ذلك الملف بدراسة نسيم مجلى « امل دنقل امر شعراء الرفض » فهذه الدراسة أدنى الدراسات المنشورة بالملف شكلا ومضمونا ، وقد يبدو من القراءة المتعمقة لهذه الدراسة ان كاتبها لم يضع لنفسه تصورا مبدئيا لمسيرة دراسته قبل ان يمسك قلمه ليكتب السطر الاول فيها ، ومن هنا فقد يلاحظ قارئ الدراسة ان صاحبها يصدر حكما على قصيدة امل « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » (ص ٧٢) حين يصف امل دنقل في هذه القصيدة بأنه « بدين الخنوع والاستكانة ويجد التردد والرفض ، ثم يعود الكاتب (ص ٧٥) ليكتشف (نجاة !) ان امل يناقض نفسه حيث تنتهى القصيدة بتجديد الخنوع والانحناء ، وهنا يتفلسف الكاتب ويحاول تبرير هذا التناقض فيفسر ذلك بأن الشاعر عبد الى ذلك التناقض الظاهري ليستقز مشاعر القارئ حتى يفكر في مأساة حياته (وكان الحياة في ذاتها مأساة !) .

وفي نظرة الكاتب الى المقطع الذي يتحدث فيه امل دنقل عن « هاتيلال » تبسود سذاجة الرؤية التقنية وسطحياتها ، ويبدو أن القراءة الخاطئة للنص الشعري هي التي أوقعت الكاتب في برائن الفهم الخاطئ ، ومن ثم اعتساف التفسيرولى أعناق المعانى للتوصل الى مفهوم يتسق مع ما أنت به اليه قراءته الخلطة .

يقول امل دنقل :

وان رايتم في الطريق « هاتيلال »

فأخبروه أنني أنتظرتهم مدى ..

على ابواب روما الجبهة ..

وانتظرت شيخوخة تحت قوس النصر .. قاهر الأبطال ..

ونسوة الرومان بين الزينة المعقدة ..

ظلال ينتظرن مقدم الجنود

قوى الرؤوس الأطلسية المجددة ... الخ ..

قرأ الكاتب السطر الشعري الثالث في هذه المقطوعة بنصب
« شيوخ » على المفعولية للضمير المتصل بالفعل « انتظسر » قبله .
وقد فهم من هذه القراءة الخاطئة ان الشاعر الذى يتحدث بصيغة
الفاعل ، انتظر هانيبال فلم يأت ، وانتظر الشيوخ فلم يأتوا ..

وبناء على هذا الفهم جعل الكاتب « قيصر هو الديكتاتور الذى
كان يعمل على القضاء على الجمهورية والديموقراطية ، وشيوخ روما
هم رموز الديمقراطية ومن ثم جاء انتظاره (أى انتظار الشاعر)
لشيوخ روما كما انتظر هانيبال لكنهم لم يسرعوا لانتقاذه .. » .

والحقيقة ان تسكين تاء التانيث في السطر الشعري المذكور
ورفع شيوخ روما لتكون فاعلا لفعل (وانتظرت شيوخ روما ..) يرفع
هذا التكلف الشديد الذى يذهب اليه الكاتب ، ويوقع معه
القارئ - في برائن الفهم الخاطيء . وهذا هو الوجه الصحيح السائب
لقراءة نص امل فنقل ..

هذه ملاحظات سريعة خاطفة اختتمها بالاعتراض على الفهم الذى
يفهمه الكاتب من قول امل فنقل :

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال : لا ، في وجه من قالوا : نعم ..

يقول نسيم مجلى ان الشيطان « نموذج للعصيان القاطع فوجه
جبهة الخائمين والخاضعين » (ص ٧٣) .

ولا شك ان وصف الملائكة بالاسلوب الموحى بان طاعتهم عيباء
وان دواعيهم للطاعة هي الوجل والخضوع مقبل تمجيد رفض
الشيطان السجود لآدم ، هذه اللفظة من الكاتب من شأنها ان
تثير جدلا طويلا ليس فقط على المستوى العقيدى لدى المتخوفين والقراء
ولكن ايضا على مستوى الفهم الادبى الراقى المستند الى رؤية واقعية
تنظر الى ما وراء النص الشعري لفهم ما يريد الشاعر ان يقول ،
ولا تتعسف الاحكام هكذا .. بلا حياء او ضوابط مرة ثانية .. احببى
مجلة ادب ونقد على اهتمامها بدراسة شعر امل فنقل واتمنى ان
تستكتب لهذا الغرض وما يماثله من تتوهم فيهم العدل ، ومن تنسب
فيهم روائح الموضوعية وعمق الفهم ، وقوة البصرة ..

والله من وراء القصد ..

هؤلاء الشعراء.. وجدوا أول النقاد

نادر ناشد

رد على الدكتور خالد يوسف أبو احمد . في مقالته « شعراء السبعينيات في مصر
ما لهم وما عليهم » .

... .

— في ثمنه

كثما ليحفر

بغير أن يجرخني

نهر ضوء حلو في صدري

ويجعل روحي

صالحة للملاحة .

« رفائيل البرقي — ١٩٢٩ »

— معذرة سيدتي ان جئت اليها في يوم

تقطع فيه أيدي الشعراء

« معين بسيسو — ١٩٧٠ »

— بدم الشاعر ، هذا الحب القاسي ، يكتب تاريخ الروح

« عبد الوهاب البياتي — ١٩٧٩ »

— كلمات كلمات

كشود بكم ... وكأوراق ادانة .

كلمات كلمات

نتجيد في عزني كالتصدير الساخن

« وصفي صائق — ١٩٦٨ »

— الشعر ثلثي التي من اجلها هدمت ما بنيت

من اجلها خرجت

من اجلها صليت

وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد

ترجنى خوفا
وحينا ناعيته ، لم يستجب
عرفت اننى ضيقت ما أضعت
« صلاح عبد الصبور — ١٩٦٤ »

١٠٠٠

لا مفر اذن فلنعترف وها قد حانت لحظات الادانة — تصطف
الأوراق — ويعيدا يأتى صوت صارخ — وتنهذ معان — وتضئ نجاة
طرقات غريبة — ما كانت الامرات للتيه السائد . فلنخسرج اذن
ملفاتنا — من زمن التقسيم ... فى زمن « الشللية » .. فى زمن الكراسى
الموسيقية .. فى زمن « الفرجة » .. فى زمن « الاحصاء المزيف » .

ما الذى يقال ... من يحكم من ؟ . من ينضم لهذه الصفوف ومن
ينتهى جانبها ؟ .. لمن يكتب الشعراء ؟ ولماذا ؟ .

... بادىء ذى بدء ! معذرة . لهذه الشذرات — لماذا نملك الآن
سوى التساؤلات — والدمشة ؟ .

١٠٠٠

طالعنا مجلة « ادب ونقد » فى العدد رقم (١٢) يونيه — يوليو
١٩٨٥ . بدراسة قصيرة عن شعراء السبعينيات فى مصر كتبها الدكتور
حامد يوسف ابو احمد . والحقيقة اننى شعرت بالفرح لهذه المقالة .
فالملاحظ عموما ان اهمال انتقاد الادباء السبعينيات قد امتد فى الفترة الأخيرة
الى ما يشبه العزل التام وقد بدت سوء الفية تتحول الى مخالب
واقىاب . حين تعرف الحقيقة امام كلمة « الادباء الشبان » والتي
تحولت الى مناقشة اعمال ما يمكن ان يسمى « الادباء العيال » . او من
لازال القلم يهتز فى ايديهم وكان هذا كل الادب الحديث . وهنا احفظ
الجادون باعمالهم اما فى ارجاء مكنتهم او فى بعض المجالات المريبة .»

ثم ظهرت فى الالونة الأخيرة محاولة اخرى للعزل هى مقولة تعلن
ان كل جيل يفرز نقابده وان كنت لم افهم بعد معنى هذا ؟ سوى ان
الكبار قد سحبوا ايديهم من الولىمة .. بل خرجوا تماما من الطبقة
وليصل الصراع الى حيث يصل او لا يصل .

.. ومن هنا أقول اننى شعرت بالفرح . لقد حاول احمد
الاستاذة الاكاديميين ان يحرك الماء الراكد .. ولكن يبدو ان العباء
التي — ولست التمس العذر له لموقشوع « شعراء السبعينيات » ليس

بالهين ان يتناوله باحث في بعض صفحات ومن هنا جاء شيء من التجنى على بعض الزملاء . وايضا لست بصدد الدفاع عنهم — ولكن حين تمتد الكلمات لترسم خريطة حركة شعراء السبعينات بل وتقسّم هذا في جداول — وترسم ذبذبات ونبضات تلوّ بهم نهنا تكن المشكلة .

فالخريطة ليست واضحة المعالم تملأها وليست متكاملة .. هناك جزر مطبوسة وسفن تائهة وشطوط تختلط مع المد والجذر فلا يبدو منها شيء .. وملامح لها السيادة كما تبدو عليه وقد تكون غارقة في السراب .. ماذا افن خلف التخوم .

هناك أسماء هاجرت الأرض .. ومنهم من احتواه المنفى والسجون والنسيان والتهيه والاهمال المتعمد . ومنهم من ضاع في التقسيم فتبّل راضيا أن يخرج من صف الرواد وأرتضى أن يوضع أسسه في صف اللاهوتين (بدوى راضى — محمد أحمد العزب — محمد مهران السيد — وأمثالهم ...) .

أسماء كثيرة جديرة بالتأمل من جيل السبعينيات على سبيل المثال لا الحصر (صلاح الراوى — أحمد عبد الرحمن الشرقاوى — وعصفى صادق — عادل عزت — محمد بدوى — فرانسوا باسيلي .. بهاء جاهين — محمد أحمد الجوادى — عادل ينى — فولاذ عبد الله الأنور — رفعت سلام — جمال القصاص — محمد مهدي مصطفى — وليد منير — عبد المقصود عبد الكريم ..) وغيرهم من الأسماء وكلهم نشروا في مختلف وأعرق الجرائد والمجلات الموثوق فيها ولكل شخصيته واجادته وتناوله لتضليلنا .

ذلك عن قضية أخرى ليس مجالها الآن — هي قضية شعراء العابية .. ولهم علينا الحق كل الحق في مناقشة أعمالهم ودرج اسمائهم تحت عنوان شعراء السبعينيات .. أو أربنا الإتصاليه . فهم نبض الشعب وعراقته وضميره .

أما أسماء هامة مثل (حلمى سالم ويسرى العزب — وحسن طلب وأحمد الحوتى وسعيد نافع وصليب كامل وغيرهم) فلا أعرف . نحتت أى لافتة نضع أنتاجهم ما قبل السبعينيات — أم هم جيل السبعينات أم هم سقطوا ولم يصبهم الدور ! ..

ولكن ليكن هذا ما حدث وان النماذج التي ذكرت هي مجرد أمثلة ويقترح لدراسات أخرى .

فالتضحية كما استهنا هو موضوع هام جطنا نعيد النظر في واقع شعرنا الحديث وقد يكون لك كاستاذ اكاديمي فضل ذلك . وفي هذا التوقيت .

فنحن نعلم اليوم من رده خطيرة اجتاحت نقابنا كالحمي — والمدهش ان هذا عند كثير من الاسماء المرموقة والمعقود عليها امل كبير في استمرار الصخرة . يعود تيار يعلن عودة عهود الشعر — ويعلن ان حركة الشعر الحديث انتهت منذ نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور — وهو امر محزن — له معنى تعليق آخر — الا انني اردت الآن ان المس نبض الفكرة قبل ان يتوه منا او يحتضر .

ماذا يعني اخن هذا التيار الذي يشبه الشيوعية التي تلوث الخرائط من جميع الجهات — ان احدا لا يتخيل ان حركة الشعر الحديث التي احدثت روح الشعب وضميره — كانت تجربة — وكما يقول بعض النقاد انها فشلت ؟ امر عبثي حقا ...

وقد حاولت ان ارجع الى نظريات الفن بين الشرق والغرب حتى استقر القارب عندت .س اليوت . كواحد من ثوار التجديد المتنازعتي — او لنقل الكاثوليكي — ومعزة لهذا — فاليوت في ثورته ليس كابلونيرودا — ولا اراجون — ولا حتى كلوركيا ... ولكنه على الاقل قد قام بتاصيل التيار الفكري في القرن العشرين .. وتأثيره الشديد على شعراء مصر والعرب بداية من صلاح عبد الصبور اكبر من ان يذكر .

واتكلم عن اليوت كرمز للثوري والمجدد المخلص الذي مهد الطريق لينايمه الانشاء بالتجديد والخطى الى التطوير — فاليوت قد اتهم بعشقة للطوقس وعشقه للملكة .. والذي لازم فكره الشعري بطريق او بآخر غير مباشر .. — ولكنه لم يبرجم واستمرت مسيرته لان التجديد ايس بدعة . واذا اردنا الامثلة عالميا ومحليا فهي كثيرة وحديثها يطول .

.. المهم اننا حوصرنا ومنذ بداية السبعينيات بأفكار تشكك فيها النقاد ان تكون « مستوردة » مثل الادونيسيين — وهي نسبة للشاعر العربي « ادونيس » والذي اختار لنفسه منهجا فكريا وشعريا خطيرا — كان من اهم سلبياته . وليس هذا مشكلته — ان اتجه البعض لنهج شكله الظاهري في الكتابة دون الفوص الى ما وراء فكره . فالتجديد الشعر تليلا او كثيرا من الشعب وعن قضايا الجمهور — وبلا ذنب لهؤلاء الادونيسيين انهوا بنفس تهمة رائدهم — الشعورية — على الاقل —

وهو أمر يحتاج الى اصول ... وتعمق في حالة نفسية سياسية كُن لها فضل بتر مصر فكريا . طوال السبعينيات وتحويل كتابها الشبيب الى ما يشبه الغيبوبة والبحث عن العيث واللامعقول وسط هذا التحدي الحضاري .

...

لعلنا نتفق ونختلف . ونتلاقى عند المفرق .. كان يجب أن نتصدى اذن لظاهرة الغموض بين التقليد والواقع والتاريخ .. فحينما نقارن بين الغموض الأوروبي حتى منذ بونلير وملازميه ورامبو - نجد أنه ليس غموض التيه وفقدان الوعي وتجزيء الفكر كما يحدث كثيرا في شعرنا العربي . ان شعراء كثيرين من جيل السبعينيات في مصر والعراق ولبنان وسوريا غالبا - قد بنوا معابدهم اساسا على صخرة الغموض - وكانت هي أول وأعرق وأبرز ما لفت نظرنا نقائنا الى تحديها على أنها رمز للشعر الحديث - واسمها **التحدي واقعة** .

فالكثير خلط بين غموض شاعر عظيم رائد هو عفيفي مطر (مثلا) له مدرسته وروحه وجذوره الضاربة بعمق في تراث الوطن وبين غموض ساذج لا يقود الى شيء .. واختلط الأمر وزاد سوءا .. واتقول هذا عند أكبر اسماء النقاد - وهو ما يدعو للدهشة !

١٥٠

الساحة الأدبية الآن تروج بالصراعات . والمدعش أنها صراعات نحو الشكل - والبعد عن الموضوعية والحق في البحث عن الجذور .

١٥١

حاولت لاكتب قابوسا مقروءا
فامتعت غلبات اللغة .. وأعطيت الأغراب .

١٥٢

كانوا يرمون قصائد شعري بالرشاشات . وكانوا يعتقدون
الايقاع النابت في صوتي المشجوج ، وكانت أحذية الحرس
المتواطئ تغرس رمضى وتبولي ، !! كانوا

.....

سافرت الى الله .. فأعطيت كل الأسئلة الفوقية .
ونفستى .

شحلذا في كل الأبواب

جفت

فأرهمتى التجديد وقلت كلاما عجبا .
يتوالد صبرا في ذاكرة الأريب .

ردا على الدكتور حامد ابو احمد
حول شعراء السبعينيات ما لهم وما عليهم

حول النقد والقيح وفتوحات التخلف

محمد سليمان

- ١ -

حين تتسع الهوة بين المبدع الجاد والمقلد تبرز الحاجة الى
النقد الذي يمثل في هذه الحالة همزة الوصل بين النص
الغامض او الصعب وبين المقلد « ثمة حاجة اذن الى
الترجمة لا من لغة الى لغة اخرى وانما في اللغة
نفسها » هكذا يقول « ستانلي هالين » الذي يضيف
قائلا « لا بد ان يكون هناك نفر » من الناس مدينين لتفسيرات
« اموند ولسن » وشروحه التي اوحى اليهم بان جويس
او اليوت يمكن ان يفهما وانهما جديران بالقراءة . وتتأسس
العملية النقدية على قدرة الناقد على الفوضى والتفاد
الى اعماق النص الأدبي واكتشاف عناصره المحورية
والهامشية ومن ثم التحليل الواعي الذي يقنع المقلد امام
كوامن النص ويساعد المبدع في نفس الوقت على اكتشاف
وتطوير قدراته الإبداعية من هذا المنطلق تبرز أهمية النقد
كوجه رئيس لعملية التنويع الجمالي انه يرشد المقلد
ويهيئه لاستقبال العمل الفني فاذا غلب النقد او انصرف الى
هوامش الحياة الثقافية اتسعت الهوة بين طرفي العملية
الإبداعية وابتدت الى التعزال المبدع ودفع المقلد شيئا فشيئا
الى اعماق التخبط واللامبالاة والتخلف ومن ثم تكريس
السيء والهامشي على حساب الجيد والتميز والجاذب .

منذ اواخر الأربعينات وحتى بداية السبعينات واكب النقد حركة الابداع مساعد المبدعين بالقضاء الضوء على اعمالهم وتعليقها ونهية الملقى للتجاوز معها . وتلاقت في هذه الفترة احلام عديدة اثبتت في معظمها على الثورة والرغبة في الانطلاق والتجاوز وخلق واقع جديد له شعره وشعره وكتابه ومنكروه الجدد غلالات في مصر أسماء كتاب وشعراء منهم نجيب محفوظ - يوسف ادريس - صلاح عبد الصبور - حجازي بل وسطعت ايضا أسماء مقنيين وموسيقيين جدد .

ثم كانت كارثة ٦٧ وبداية السبعينات التي افتتحت على المستوى الثقافي والابداعي باغلاق المجلات الادبية ومحاصرة الكتاب وسيطرة الموظفين والسلفيين على ادوات النشر واجهزة الثقافة الاسر الذي ادى الى حجب ما يستحق النشر وترويض التامه والمتخلف ومن ثم انسداد الوعي وتقليص دور مصر الابداعي في المنطقة العربية مما ادى الى ترويض مقسولة ان مصر تحولت من منتج للأدب والشعر الى مستهلك لها .

من ناحية اخرى ادى الحصار الى ما يمكن أن نسميه « ظاهرة الهروب الكبير » واعنى بها هروب عدد كبير من كبار النقاد والمفكرين والمبدعين الى الخارج واعتصام البعض الآخر بالصمت . هذا الهروب الذي يقترب في معظم حالاته من الخيانة لانه في تقديرى يعادل هروب قادة جيشه من مواقعهم اثناء القتال .

في هذه الظروف بدأ كتاب وشعراء السبعينات أولى خطواتهم الابداعية وكان كتاب القصة والرواية افضل حظا فقد كان بعض كبار المبدعين في مواقعهم يعملون ويترسون للصمود . . نجيب محفوظ - يوسف ادريس والبعض الآخر خطا خطوة اكبر فانتزع بين المبدعين الجدد يسائد ويعاود ويوجه بينما وفي منتصف السبعينات خلت مصر من شعرائها الكبار بسفر صلاح عبد الصبور الى الهند واحمد عبد المعطى حجازي الى باريس ومحمد عفيفى مطر الى العراق فلم يجد شعراء السبعينات من بوجه او يسائد وفقدوا فاعلية الحوار الى جانب فاعلية النشر ومن هنا كان هذا النبو البرى والعشوائى الذى حمل في طياته انى جانب المبدعين بعض المهرجين وغير الموهوبين الذين يقلدون اصواتا شعرية معروفة او يقتنون منشجيين تحت راية الحداثة متوهمين ان هذا الوقوف بحد ذاته يعنى تواجدا شعريا ناسين ان هناك مساهمة بين الحرية والنوضى وان الحداثة لم تعط للشاعر هذا الافق من الحرية الا بهدف ابداع قصيدة فارقة ومتجاوزة .

في الخمسينات والستينات كانت جدلية الطم والواقع توجه القصيدة وتؤسس واقعا يقترب بدرجة أو بأخرى من المعاش كانت جدلية متيدة ومشروطة ففقد التمرد الشعري اتساعه وشموليته ولعل علاقة الشعر بالسلطة في تلك الفترة يفسر ذلك لقد كانت هذه العلاقة اقرب الى حركات الرقص « الاقتراب - الابتعاد - المعانقة » منها الى المفارقة التي أصبحت أساس علاقة الشعر بالسلطة في السبعينات.

بعبارة أخرى فقد الشعراء الجدد ولاءهم للنظم القائمة بمستوياتها السياسية والابداعية والثقافية ... الخ . هذه النظم التي تكشفت في اواخر الستينات واول السبعينات عن واجهات مصقولة يتبع خلفها القمع والحماة والتخلف . ومن هنا كان النضو البري لشعر السبعينات بعيدا عن دوائر الضوء وأجهزة الثقافة ومن هنا أيضا أصبح شاعر السبعينات شاعرا فقط لم يعد لديه قناع النبي - العراف - المخلص - المهرج - الحكيم ... الخ . واصبح واجبه « ان يخلق حيصة جديدة » كما قال رامبو .

ولعل لا اذهب بعيدا حين أقول ان شعراء السبعينات يفرضون الآن وجوههم على الواقع العربي يدل على ذلك الهجوم الشرس الذي ينصب عليهم بوجه شعراء الخمسينات والستينات ونقداهم وتابوهم البياتي - حجازي - نازك - جبرا ابراهيم ... الخ .

مرددين التهم نفسها الغبوض - التماثل - التهاوت - الانفصال عن الجماهير ... الخ . ناسين ان هذه الاتهامات تلاحق كل حركة جديدة لم تتبلور ملاحها في وجوه شعرية كبيرة ومغفلين ان هذه الاتهامات تقريبا قد وجهت في الخمسينات الى حركة الرواد .

وأحسب ان هذه الاتهامات قد شاعت الى الدرجة التي أصبح يرددها المتابع وغير المتابع لشعر السبعينات ربما من باب الإيهام بالاحاطة أو من باب الفخاع عن الذات . ويكفي ان نشر هنا الى غياب حجازي عن السلطة الشعرية في مصر منذ منتصف السبعينات وحتى الان وهو أحد كبار المهاجين وأنا اذكك كثيرا في أنه قرأ او حتى سيع عن بعض وجوه الموجات الشعرية الأخيرة في مصر انه متوقف كما قال عند فاروق شوشه وابى سنه كصوتين طلوعين ومتميزين !!

كان آخر المهاجمين د. حليم أبو أحمد الذي أورد التهم الشائعة وحاول في دراسته — شعراء السبعينات — مالههم وما عليهم . أن يدلل عليها وفي تقديري أن هذه الدراسة انطوت على سطحية واستخفاف بـ « سياسيات النقد تجلى في تعامله مع النصوص التي اختارها واطلاقه أحكاما تنصف بالمشوائية ولنا عليها بعض الملاحظات أهمها :

١ — غير مستند الى منهج جمع الدارس في سلته أو دراسته كل الموجات الشعرية التي ظهرت منذ أواخر الستينات وحتى الآن فمن المعروف أن هناك ثلاث موجات شعرية تحت اسم شعراء السبعينات .

الموجة الأولى : وتضم شعراء تنشر قصائدهم منذ أواخر الستينات وصدر لمعظمهم عدد من الدواوين عن الهيئة العامة للكتاب ومنهم أحمد سويلم — محمد أبو دومة — نصار عبد الله — محمد فهمي سند — أحمد عنتر مصطفى ... الخ .

الموجة الثانية : وتضم شعراء تنشر قصائدهم منذ منتصف السبعينات وعلى نفقتهم الخاصة ظهرت بعض أعمالهم ومطبوعاتهم مجلة أضاءة — مطبوعات أضاءة — مطبوعات أصوات وكلها طبعست وصورت بطريقة السباستر ويعرف شعراء هذه الموجة في مصر والمنطقة العربية بالحدائين ومنهم محمد سليمان — عبد المنعم رمضان — أحمد طه — حلمي سالم — حسنى طلب .. الخ .

الموجة الثالثة : وتضم شعراء ظهرت قصائدهم في الفترة الأخيرة ومنذ بداية الثمانينات ولقرب عهدهم بالنشر والتداول الفكرى لم تتحدد توجهاتهم الشعرية .

ولأن الكتابة عن شاعر واحد مغامرة تتطلب أقصى درجات الوعى والاحتشاد تصبح الكتابة عن موجات شعرية مختلفة ومتصارعة تتطلب نفس الشيء وكان بوسع الدارس أن يتتبع ظاهرة من الظواهر السائدة التي يتهم بها شعر السبعينات كالغموض مثلا أو التماثل ... أو ... الخ .

٢ — لم يكلف الدارس نفسه عناء البحث عن الدواوين والقصائد المنشورة وغيرها لكى يهيء لدراسته شيئا من الجدية والموضوعية انه يقول « أن منهم شعراء نستطيع أن نقول عنهم أنهم يمثلون عصرهم خير تمثيل » ثم .. وبلا خجل يردف هذه العبارة القاطعة

بعبارة أخرى تفقدك الثقة في مقولاته واحكامه والدراسة برمتها والعبارة هي « ومن سوء الحظ انى وقعت لبعضهم على قصيدة واحدة » !!

هكذا يقعد الدارس منتظرا ان تهده الصحف والحظ بالتصادف وان تجمع له مادة بحثه !! انه لا يسمى ولا يبحث وبالطبع لا يقرأ فالشاعر محمد أبو دومة الذى تنشر قصائده منذ أواخر الستينات والذي أصدرت له الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ ديوانه السفر في انهيار النظما وفى سنة ١٩٨٣ ديوانه الوقوف على حد السكين يقول عنه الدارس « وهذا شاعر آخر اسمه محمد أبو دومة لا أدري هل هو من شعراء الموجة الأخيرة ام ينتسب للجيل السابق عليهم » .

الا يعلم الدارس ان جيع مادة البحث والتعامل معها بجذ وموضوعية يؤسس لدراسة جادة ؟

ثم الا يخلج اذا علم ان استاذ د. شكرى عياد لى يكتب عن شعراء السبعينات اخذ يجمع الدواوين والمجلات ومطبوعات الماسرر والقصائد المنشورة وغيرها لى يتف على أرض صلبة ويحقق مهمما كانت منطلقاته لدراسته وسميته ما يليق بهما .

٣ — انطلق الدارس من فكرة مسبقة وتهم شائعة حاول كما قلنا ان يدلل عليها بلا جهد او قراءة جادة لقد انطلق مستخدما سيفا وركبنا نعرفه تماما لم يحلل نصفا ولم يقدم رأيا مؤسسا على وعى بمكونات النص وأبعاده انه فقط يكتبى ويتشدد بعبارات صادفتنا كثيرا فى كتب النصوص المدرسية مثل :

« هل هناك اروع من هذه الأبيات فى التعبير عن التزييف وانهيار الحدود » او « فالقصيد عند فاروق جويده تقدم له نفسها طائفة مختارة » او « انها مدهشة ورائعة تنطوى على شعور وندفك وروح ثائرة مضطربة » .

ويؤهم الدارس ان هذه العبارات الطفانة نقد فيتعف بها وبغيرها هنا وهناك بصورة عشوائية .

يتوقف الدارس عند بعض النماذج لبعض الشعراء محاولا تراعتها ومطلقا بشأنها احكاما نقدية وستتوقف قليلا امام بعض هذه النماذج ليس لتنظيمها بل لاللال نقط على تصور قراءة الدارس .

حطب .. حطب
 زغب .. زغب
 غضب .. غضب
 ذهب .. ذهب
 حطب .. حطب
 الشمس أحرقت الوريقات الجميلة
 في تكايب العنب
 زغب .. زغب
 الريح تنتزع الجناح ،
 فما تبقى في الجناح سوى الزغب
 غضب .. غضب
 تبت يداه أبو لهب
 قد أقفل الأبواب والشباك ،
 أرخى كل استار الغضب
 من أين يلقى الشعر أن لم تخرجي
 للشارع المزدان بالألوان ،
 والضوء النيوني الجميل
 أمام تجار الذهب
 ذهب .. ذهب
 من أين آتى بالذهب
 والنار تلتهم الحطب
 والريح تنتزع الزغب
 وأبوك يا ويلي
 أبوك أبو لهب .

لا شيء في المقطع الأول غير المفردات المتكررة حطب — زغب —
 غضب — ذهب والتي تتكرر كل منها بلا فاعلية لهذا التكرار .

ثم يحاول الشاعر أن يوظف في المقطع الثاني هذه المفردات وذلك
 بجعلها مراكز لجمل شعرية ولكنه لا ينجح في تخليق صور شعرية قادرة
 على النمو والإيحاء .

الشمس أحرقت الوريقات الجميلة في تكايب العنب
 الريح تنتزع الجناح فما تبقى في الجناح سوى الزغب
 حين تختنق الصورة تتحول العبارة الى الاخبار والاتباء
 الريح تنتزع الجناح أي صار الطائر عاجزا عن التحليق

وبدلاً من نمو الصورة تتهشم وتفتل به فما بقي في الجفاس
سوى الزغب .

والمقصود ما بقي في الجسد سوى الزغب الذي لا يعين طائراً على
التحليق .

هذا النموذج يذكر بدايات الشعر الحديث ويتشودة المطر للسبب
حيث كانت معظم البدايات تدخل في باب النظم البارد وليس الشعر
لأن الشعر يحتاج خيال خلاق مهل هنا في هذا النموذج ما يشي بهذا
الخيال .. ؟

هل احصى الدارس الصور الفنية في هذا النص ؟

وهل لهذه الصور ان وجدت حركة وحضور يلتف حوله النص ؟
الدارس يقول « لن نجد هنا تشكيلاً لغوياً وانما تشكيلاً
شعرياً بكل معنى الكلمة » !!

ولم يقل لنا شيئاً عن هذا التشكيل الشعري الذي اكتشفه
« سبط نثرية النص وخطا بينه واحسب أن القافية والمعاني الصائبة
على السطح هي الجوهرية التي يبحث عنها الدارس فهو يقول في مستهل
كلامه عن النص « ألم اقل لك ان هذا الشاعر لديه وعى كامل بما
يقول » !!

ثم يتوقف عند نموذج آخر بعنوان خالص

أخيت نجمة

ووردة

وفسارى

وبعض حاجيات

أخيت ريصاً تكتس البيت ،

وريحاً تدهش الأعضاء

أخيت قبضتي

وعنتى

وبهجة تذوى على الجدران

بهجة تعف عن جسمى

وورقاً يكاد

ورقاً تنلم عند طرفه السماء

لكننى انكشفت

حينما أخيت داخلى .

يتوقف الدارس عند هذا النموذج البسيط قائلا « أن هذا الشعر لا ينحل عن لا شيء أمام القارئ العادي فهذا ما يريد الشاعر أن يتول في أبياته ؟ » انه يريد أن يقول انه آخى كل شيء فلم ينكشف ولكنه انكشف حينها آخى داخله !!

هكذا يكشف الدارس مرة أخرى عن أنه لا يهيم من النص غير شيء واحد « ما يقوله » انه يبحث عن الحكمة والمعبرة والعظة وربما المأثري الشريفة الأخرى التي تحدث عنها القدماء وهو في قراءته للنص يهمل عناصره المحورية فيتكئ على العناصر الهامشية قائلا « ومن علامات النص الرديء أنك يمكن أن تضع كلمة مكان أخرى وأن تغير ترتيب الكلام ولا تحس أن القصيدة أصابها شيء » ثم يغير الدارس بعض مفردات العناصر الهامشية لكي يدل على ما ذهب إليه .

آخيت بطة .. وزهرة .. وحارة ... الخ .

ولم يظن الى أن المحاور الرئيسية في هذا النص ترتكز على الفطين آخيت وانكشفت وأن بين الجمليتين الأولى والأخيرة تبدأ واو العطف عملها لتضيف تراكما الى فاعلية الفعل آخيت وأن المفعول به في كل الجمل بين الفطين هو مجرد موجودات أو علامات على موجودات يكى بعضها لكي يدل على الكل كما لاحظ الدارس بقوله « انه آخى كل شيء فلم ينكشف ثم تجيء الجملة الأخيرة لكي تفتح النص »

لكنني انكشفت حينها آخيت داخلني

وهذه الجملة المحورية لا تقول ولا تفصح عن الكثير كما يتوهم لكنها بنعومة وهذوء تدمر استقرار الملقى وتضعه في دوامة من التأمل والتفكير والتساؤل عن سبب هذا الانكشاف وطبيعته ونتائجه .

ليس شرطاً ان ينهار النص حين تضع كلمة مكان أخرى انه فقط ينهار اذا غيرت او خلخلت عناصره الأساسية ولأن الدارس كان في اسبانيا وتحدث عن شعرائها الكبار والعصر الذهبي الثاني للاداب الاسبانية فنسزع أماله نصا لشاعر تحدث عنه هو خوان رامون خيمينيث بعنوان :

لا أحد هناك ،

لا أحد هناك . الماء

لا أحد .. ؟ هل الماء لا أحد .. ؟

لا أحد هناك . الزهرة

لا أحد .. ؟ وهل الزهرة لا أحد .. ؟

لا أحد هناك .. كانت الريح
لا أحد .. ؟ هل الريح لا أحد . ؟
لا أحد .. خيال
لا أحد ؟ وهل الخيال لا أحد .. ؟

وأسأل الدارس لو اتنا غيرنا مفردات الريح — الزهرة —
الماء — الخيال ووضعنا بدلا منها مفردات النور — الورد —
البحر — الظل هل ينهي النص :؟

اغلب الظن لا لأن هذه المفردات تدل على موجودات يريد
الشاعر هنا أن يثبت لها ولغيرها وجودا وحياة خاصة بها من
خلال الحوار بين الصوتين في النص الشعري .

- ٥ -

يقول الدارس « وما نحن نرى الشاعر فاروق جريدة الذي ظهر
خلال عقد السبعينات يخلع على القصيدة العربية روحا انسانية
افنتها الناس خلال تلك الفترة ومن ثم لم يكن غريبا أن يمنحه القراء
ثقتهم بعد أن سحبرها من هؤلاء المتشاعرين الجدد » ومن حق الدارس
أن يتعاطف مع فاروق جويده وأن يتحسس له ولكن المقارنة هنا بتجاوزات
جويده الجماهيرية أمر لا يخلو من تسطيط ومغالطة لعدة أسباب .

* هناك فرق بين أن تعطى القارئ ما يريد فتدغم فيه امكانية
الصعود والتحول وتطور الوعي وبين أن تعطيه ما تريده أنت فتغلق في
هذه الحالة بمواجهة طاقات الكسل والثبات الكائنة في القارئ والتي قد
تؤدي به الى معساداتك بعبارة أخرى فرق بين أن تكون أداة تنوير
واستهزاء وبين أن تكون أداة ترسيخ لما هو قائم .

ولعل السيد الدارس وهو يتحدث عن بولدر ورامبو وما لارميه
وجبل ٢٧ في اسبانيا ... الخ . لا يستطيع أن يزعم أن الجماهير استقبلت
هؤلاء الشعراء وقت ظهورهم بالورود .

هناك يا سيدي ما يسمى بالتراكم الاعلامي والنقدي الذي وعلى
مر الزمن ازاح الغبار عن هؤلاء الشعراء ووضع كلا منهم في مكانه
الصحيح .

* أظن أن الجماهيرية ليست مقياسا للنجاح وليست دليلا على
عظمة وجودة العمل والا كان « أحمد عدوية » و « ككتوت الأمير » وغيرهم

في مقدمة عظمتنا . ان فاروق جويمة مثلا اكثر انتشارا من صلاح
عبد الصبور وحجازي فهل هذا الانتشار دليل جودة أم ان هناك
ما لا يستطيع الدارس أن يخوض فيه ؟

الم يسأل الدارس نفسه عن السر وراء رواج التفاهة والهابط
وانحسار الجيد على كل المستويات في السينما — في المسرح — في الأغنية —
في الشعر ... الخ . واعتقد انني وضحت ذلك في صدر هذه الملاحظات .

— ٦ —

يتوقف الدارس عند التراث متبهما شعراء الجيل بالانقطاع عنه وعدم
فهمهم لروحه واعتقد ان هذا الكلام يدين الدارس ويجعل منه مجرد
مردد في جوفه لا فضل له ولا قدرة على المغامرة والكشف والفصوص
في التراث والكشف عن مناطقه المهجورة يمثل احد الانجازات المشرقة
لشعراء السبعينات ولكن الدارس لا يقرأ للأسف انه لا يعرف مثلا محيد
أبو دومة ولم يقرأ له ربما غير نموذج شوهه عامدا لكي يقول « في
البداء كانت النقطة » ولأبي دومة قصائد مسئلة من روح التراث
تكاد تمثل جل ابداعه « الرقص على خلخال ست الملك — غيلان الدمشقي —
عفراء تنبأ — نكر ما أهله شيخنا الجاحظ — المقامات — مشتكاى
خامس الخفاء ... الخ . ولقير أبي دومة من الموجة الاولى تجاربهم
ومتكأتهم التراثية والشعراء الموجة الثانية فتوحاتهم وصراعاتهم مع التراث
لقد أصبح من المعروف عن هؤلاء الشعراء انهم مثلا نفضوا عن كوز
الأدب الصوفي وتراث التصوف بوجه علم غبار النسيان وأعلدوا الى
نصوص النفرى والحلاج وابن عربى والبسكاى توهجها وحيويتها وربما
كان هذا سببا رئيسيا لغموض بعض النماذج الشعرية لهؤلاء الشعراء
خاصة في اواخر السبعينات .

— ٧ —

كان على الدارس الا يفرلق الى الاستعداد باسم الدين واطلاق
النوع والسخرية « فهذا نبى جديد » وهذا شويعر ... الخ . خاصة
وقد اتضح انه غير متابع للحركة الشعرية انه فقط انطلق من بعض النماذج
المنشورة في مجلة « ابداع » بصفة اساسية وبعض القصائد المنشورة
هنا أو هناك وهذه القراءات المتواضعة لا تؤهل أحدا للتقييم واختلاس
صفة الثالث .

خطاً لغوى شائع

نبيل عربي - غزة

فلن قراء جللتكم للرائدة في قطاع غزة - وهم كثر - يترقبون صدورها فوصلوها ليقبلوا على قراءتها في لفحة ، فهي والحق يقال . . هلمة في ريادةها ، متميزة في لونها ، خصبة في مضمونها ، ثرية بالأقلام الواعية التي تؤازرها .

وأنا بدوري أقرأها في أناة دراسة ، وتحيص مستوعب . فاسمحوا لي بأن أبدي أسفى على اضطرارى الى التنبيه على قاعدة لغوية يتعثر فيها كثير من الكتاب ، وقد عز على أن يكون (د. حامد يوسف أبو حمد) والسيدة (عبلة الرويني) من بين هؤلاء المتعثرين .

وما كنت لأمر غلطة لغوية يقع فيها أحد كتابكم اهتماما خاصا منى ، لولا أن « دكتور حامد أبو حمد » نفسه - في بحثه المتع الشائق المستفيض (شعراء السبعينات في مصر . . .) المنشور في العدد ١٢ يونيه - يوليو ١٩٨٥ - كان حريصا على أن يشير الى ما براه خطأ لغويا في شعر بعضهم . فهو حين تحدث عن الشاعر « محمد صالح » . . كتب يقول :

(ورغم ما بهذه الأبيات من خطأ لغوى في قوله « رغبت نفسى قضاك المر » - حيث أن رغبت لا تتعدى الا بصرف جر فيقال رغبت في كذا ، ورغبت عن كذا . .)

وبح إحترامى للكتيب الكبير ، أرجو أن لنذكر له ما جاء في (كسلب الصحاح) للجوهري ، و (مختار الصحاح) للرازي وهما من الموثوق بهما والمعتمد عليهما في اللغة - جاء فيهما : (يرغب فيه إرادته - وبابه طرب - ورغبة أيضا . . .) وهذا يؤكد جواز استعمال « رغبت » متعدي بحرف جر ومتعدي بنفسها إذا استعملت بمعنى « أراد » .

أما الخطأ اللغوي الذي يتعثر فيه الكثيرون ، والذي حملنى على الكتابة أنيكم .. فهو ما ورد في قول الدكتور أبو حمد : (ويبدو أن الموجه الجديدة التي يدعو إليها نقادنا أنجسد في مجلة « إبداع » تريد أن **نستبدل الكلمات بالنقط** حتى يأتي وقت تصبح العريب فيه أمة تتحدث بالنقط ...) .

وفي موضع آخر يقع في الخطأ نفسه حين يقول : (وغموض القصيدة الجديدة في الشعر الأوروبي يقوم على فلسفة متينة الأركان ، قوية البنين ، **استبدلت العاطفة بالذهن** ، وتخلت عن المشاعر الفجة) .

وهو في قوله « نستبدل الكلمات بالنقط » يعنى أن تترك الكلمات **وتأخذ النقط** . ولكنه بادخله « الباء » على « النقط » .. اتفقد المعنى وانتقل الى ضده . والصواب أن يدخل الباء على المنسوك لا على **المأخوذ** فيقول : (أن نستبدل **الكلمات** النقط) أو (أن نستبدل **النقط** بالكلمات) .

وهذا ينطبق على قوله (**استبدلت العاطفة بالذهن**) والصواب فيه أن يقول (**استبدلت بالمعاطفة** ذهن) أو (**استبدلت** **الذهن** **بالمعاطفة**) .

وكذلك جساء الخطأ نفسه في « سيد بيتنا » للسيدة « عبلة الرويني » حيث كتبت تقول : (امسك « أبل » على الفور بالظم وشطب الأرقام **واستبدلها بترتيب آخر** ، **هو الترتيب النهائي للقصيدة** ، **وهي تقصد** طبعاً أنه (ترك الأرقام) ليضع مكانها ترتيباً آخر . فنعكس ما تقصده بادخال « الباء » على « **المأخوذ** » — وهو (ترتيب آخر) .

وانكم لتعلمون أن « أفعال الاستبدال » — بدل . بدل . تبدل . تبدل . استبدل — يحتاج معمولها الى شيئين : **مستبدل** ، **ومستبدل به** . **ويمبرارة** أخرى : **الى مأخوذ ومترجك** ، وفي أحدهما (**باء**) **الجر** . **كقوله** **نعمالي** :

- ١ — وبدنأهم بجنينهم جنتين ذواتى أكل خمط وأثل (سورة سبأ)
- ٢ — لا يحل لك النساء من بعد ولا أن تبدل بهن من أزواج . (سورة الأحزاب)
- ٣ — وآنوا اليقلى أموالهم ولا تبدلوا الخبيث بالطيب (سورة النساء)
- ٤ — ومن يتبدل أكثر بالايمن فقد ضل سواء السبيل (سورة البقرة)
- ٥ — قال استبدلون الذى هو أدنى بالذى هو خير (سورة البقرة)

وليس بشرط أن تكون هذه (انباء) لازمة تأتي في جميع انحالات دون
استثناء — فقد ورد في القرآن الكريم تسع وثلاثون آية من آيات الاستبدال
وليس بينها هذه الباء .

وحكم هذه الباء — متى وجدت — أنها لا تدخل الا على (المتروك)
كما في الآيات الخمس السابق ذكرها والتي هي كل ما ورد في القرآن الكريم
من آيات الاستبدال مقرونا بالباء .

فاذا قلنا مثلا : (ابدل المسافرين من قطاع غزة للقاهرة نقوده
الاسرائيلية بنقود مصرية) فهذا المعنى فاسد ، صوابه (. . . . استبدل
بنقوده الاسرائيلية نقودا مصرية) .

القاعدة سهلة لمن يسئعها ، ولكنها دقيقة وقد لا ينجو من الكو فيها
بعض حذاق اللغة وعائلة الكتابة اذا هم لم يستحضروها في اذهانهم
عند الكتابة أو النحدث . فما هو ذا شاعر مصر الكبير « المرحوم احمد
شوقي » لم يسلم قلبه من الزلل حين قال :

انا من بادل بالكتب الكتابا لم اجد لي واغيا الا الكتابا

ولم يكن يعنى الا أنه « ترك الصحاب » و « اخذ الكتب » بيلا .
ولكن ما عناه انقلب الى ضده بادخاله الباء على « الكتب » والمعرض
ان تدخل على « الصحاب » .

أسف على الاطلا .

واقبلوا تحبتي وتقديرى واحترامى ،،

في المسدد القادم

احمد طه يرد على مقال

شعراء السبعينيات ما لهم وما عليهم

فؤاد حداد ورفعت في مقام الشعب

ومصر هي الطريقة .. هي الأمل والحقيقة

لحمد هريدي

الشيخ

لأن أساس ينظم أشعار فؤاد حداد ، هو صوت المجمع المصري والعربي لحرارة ولاحه ومكادبه مع القوى الشريرة في الداخل والخارج التي تنكر عليه حقه في الحياة الكريمة والحرية ... وكما رسومات الدانلا على التوب القشيب ، تتوزع على اللحن الإسلامي طائر النغم في نغمات وتفرجات تنتقل أفقيا ورأسيا في الزمان والمكان المصري والعربي والإسلامي باعلة من كنوز الوجدان الشعبي أجمل التصاوير ومن الذاكرة الوطنية أبيل الموقلات .

تمسك بخيوط النغم الذي يسرى في أرجاء القوائد الشعرية أيقاعات تنفذ من الغنائي والمحبى طلبها ومزاجا ... لكنه الفناء المتعدد الأصوات يجمع الصوت المنفرد إلى جانب صوت الضمير الإنساني وصوت الملحة التي نشد وتروى بطولة شعب عظيم وصلاية ثورة متجددة ، وللك من خطوط لحنية تتوازي وتتقاطع في توافق وتناغم يغوص بصر بهاء القديم ويهوي بوهج وعنوان الجديد للشباب والفن .

تداخل أصوات المنشد والراوى والمغنى وصوت المجمع الشعبي وأصوات الاثنية والاحياء في نسج فن متشاك له نظامه الخاص والدقيق وإن بدت الصور في تداعيقها والجبل والعبارات في تراكيبها وكأنها جلت بمسحة أغرط عنها الخيط الذي ينتظمها ويلم شاكها .

تتنوع أسرار التشكيل الفني عند فؤاد حداد وتعدد ادواته ، فهو يطعم الفلسفة المعاية بعبارات من اللغة العربية الفصحى

يحتل مسرح السلام بشارع القصر العيني بالقاهرة عن آخره بجمهور كبير ... الشاعر « فؤاد حداد » على خشبة المسرح يتقدم المجاميع من أطفال المدارس وشباب وشابات ... الراوى والمنشد والمغنى والصوت الشعري العريض والقوى الذي اجتمعت لديه الأصوات كلها « فؤاد حداد » ينشد من آخر ديوان صدره تحت عنوان « العمل الفلسطيني » مختارات من شعره عن أيام الوطن اللجوء إلى يوم الوطن المنصور ... وينشد جمهور المسرح مع الأطفال المتشددين :

ولا في قلبى ولا عينيه

الإفلسطين

وأنا المظنون ملئشى به

تجيبنا الاسمية الشعرية التي اقبلها المسرح المتجول على مسرح السلام: أن الشعر العظيم لا يفقد جمهوره ، وأنه يمكنه أن ينشد في الساحات ويقف في الأسواق ويوجد من الجماهير أذنا صاغية وتكونا محبة ، ملاذات الكلمة الشاعرة تحفظ بانصاتها وتواصلها بروح الأمة وشعر الشعب ، تحفز الهم وتنهض بالمزائم وتحرض وتفرح .

يا قدام يا نوازة الجنة

يطاهرة يا منزل الأبرار

ردى علينا من قريب يا بلدا

بدي علينا الظل والاشجار

وكليها كن شفا العزة

وحلينا رسالة الأحرار

وسمعينا من الآيات : وأعدوا

في الذاكرة متوقفة والإصرار

ويحق المسلمي ويهله وتضاهيه يشكل
خط بيتايا متحركا يسرى في التسيح
الشمري عند غواد همداد ... يتماثل هذا
الخط مع نقط التصيد والمغار والمجد
القوى في الذاكرة الوطنية مكونة الخلفية
الكثيفة والدالة على ميق الأمم والمصن
النايت في أرض الغيوب والمقهر والاستلاب
المرى في الوقت الحاضر .

النورة نسق الحقيقة وتعديل الاحوال
بين قلبنا ولساننا
نقطع رؤوس الافاعي الحية والاغلال
والظلم حتى التي فني
النورة تحذف خيوط الشمس ع الاثوال
والنورة تبني البناء
النورة هي الشرف والخيز والمسوال
والنورة هي وطننا

الشعب والنورة هما الداعمان الاسلاميان
لبناء غواد حداد الشمري ، وهما موضوع
القصيدة منذ التي توصلت الى صيغة هلكت
التناقض بين لنا الشاعر وعالمه الشمري ،
وذلك بعد ان اتسع وعمل صوت الشاعر
وامتزج بضمخ الناس واحتياجاتهم واهلهم
بغد أكثر عدلا وانسانية ... هذا الصوت
المحمل بعق التاريخ والطامح والاستشراف
لائق مستقبل افضل لابد وان يعيش في اذاكرة
القومية .

هم يسمعون القول مني الآن
أم يسمعون القول مني قدا
يتوجه غواد حداد بشعره الى كل من
يعرف مقام العدل والحرية والى كل من
كانت طريقته يمر يحيى ترابها من خطوة
الاعداء وينشئ اولاده نداء لها ... وهو
حين يخاطب بشعره اهل الجماعة والتبدي
والشوق جيلا بعد جيل لا يخاطبهم في مصر
وحدها وانما على كل ارض عربية .

ياسامعين ابناء بلد واحدة
تحت السما الواحدة
احقة من واقع الزمان العربي المتصارع
والكلام تفتتحها من الفنان غواد حداد
نطقها شعرا ويرتفع بها الى ثرا الفن
المالية على متن لغة تسامق الوجدان
الشعبي فصاحة ودلالات وصورا ... تتراوح

في محاولة للارتفاع بلغة الشعب الى فصاحة
وحكمة وثراء الوجدان الشعبي ... كما نجد
الحكي والنص الشعري باللهجة المصرية
اقرب اللهجات الى اللغة العربية الفصحى
وباللهجة الشامية والبدوية وغيرها مصحوبة
بليغات نداءات الباعة الجائلين في حواري
القاهرة العتيقة وابتاعلت أخرى من اريف
والحضر والصيد العالي والبادية والجيل
والساحل ... كما يجنح شاعرنا الى التظيع
في القالب الموسيقي للقصيدة والكثافة من
بحور جديدة غير مسبوقه في الشعر العربي.
على تعدد شكل القصيدة ونوع موسيقاها
لا يتخلى اللحن انشمرى عن مصرية وعروبية
المنشدة في ثوبا النص ... مصرية وعربية
تعد أصم الصلات بالتراث القديم في الفناء
الشعبي استيعابا وحيلة وحركة في اتجاه
تطويره .

يرغى غواد حداد الانسياق للقول الذي
ينادى بكسر عمود الشعر العربي ويدهو الى
كتابة الشعر في قالب السوناتا المنورد ...
ونجده مشهودا الى ميلاء التاريخ المصري
والاسلامي قللا به ونقله عنه ، يكتب
الواويل في شكلها المصري والعربي ويهجر
مع شكلها المقتن منطقا من حب للغة العربية
وابنها اللهجة المصرية ولتراث الشعر
المصري .

موالى يعثر للمصل في ميماد
وردية التي استشهدوا امبارح
وكل مصرى في الجهاد يعثر
وما ينقطمش الجاي والاراج
خليك على طول الزمن اخضر
وخلى قلبك مبره ما يسلمح
تعمل قدينا وتعمل الصالح
ونعيش على قدام ونفكر

عين راصدة لحركة الفسح بين التراث
القومي واللحظة الحاضرة المتغيرة ، يلتقي
عندنا الوعي بالواقع وقضاياه وهيوامه
بالتهم والاستيعاب والهضم للموروث الشعبي
الاسلامي والعربي في نسج شعري فاعل
ومتحرك وجبيل وقادر على التقاط والتلخيص
والذكريات القديمة لسه طواقه
ايدى التي بلغت وصوتها القند الصالح

يا رؤية الذكرة يا واحد الجماهير
 من التي اكبر ، مقابلك في قلوب الناس
 والا مقابلهم في قلبك
 منذ ديوانه الأول « لحرار وراء القضبان »
 (١٩٥٢) وما أعقبه من دواوين شعرية :
 « بقوة العمال وبقوة الفلاحين » (١٩٦٧) ،
 و « المصراتي » (١٩٦٩) ، و « كلمة
 مصر » (١٩٧٥) ، و « من نور الخيال وصنع
 الاجيال في تاريخ القاهرة » (١٩٨٢) ،
 و « استشهد جمال عبد الناصر » (١٩٨٢) ،
 و « الحضرة الزكية » (١٩٨٤) ، « النشاطر
 حسن » (١٩٨٥) ، و « الحبل الفلسطيني »
 (١٩٨٥) ... وفؤاد حداد قد حدد لنفسه
 طريقه الشعري والنضالي الممتد والموصول
 بالارض التي تتكلم العربية ، واقفا في صف
 العلاقة الانسانية المخلقة القائمة على الحق
 على المستويين الاجتماعي والوطني ... فالظلم
 الذي ينشأ من داخل علاقة انسانية بين فرد
 وآخر يلوث عليه ويقاومه قولا وفعلًا ، والظلم
 الاكبر الذي ينشأ من علاقة قهر وعدوان
 وكتب بين القوى الدولية اجدر بالنضال
 لدفعه ومقاومته باليد واللسان .

ليه ما اكتفتي
 بلضف اليبان سجنوتي
 فؤاد حداد ينشد صوته على الجمهور
 الكبير الذي تزحم به قاعة المسرح ...
 العميون مشدودون الى المقعد الجالس في
 المقدمة ومن خلقه مجاميع الاطفال
 والشباب ينشدون ... تتلاش المسافلات ويبحث
 التواصل الحميم بين الممثلين والجمهور .

قال كلنا نحب الوطن يا ولادي
 انا كنت بلعلم بالتهاردا الليلة دي
 صيحت بلادي بلادي
 وانتوا الممثلين وانا الجمهور
 صوت الشاعر القومي فؤاد حداد
 يتماثل وصوت خالد الذكر سيد درويش في
 التعريف بالفرن الحقيقي الذي لا يرتفع ويعلو
 الا بقدر ارتفاعه ومطلوخته لتمام الشعب العالي
 والرفع ويقدر امتداده في الاصيل من اقتران
 واستلهامه لروح الشعب وقوة الثورة .
 ورفعت فني الى مقام الشعب
 فني رجع للاصل والقطرة
 رجعت لي مصر بقوة الثورة

الجزيرة الشعرية عنده بين التحيز للجميل
 والخير والحقيقي وبين الرضى والتمسرة
 على كل صور التبع والشر التي تلوث عالم
 الفقراء الطيبين في انكسارهم وانفصالهم ،
 وتتصدى القصيدة في نيل لتناقضات الحياة
 كاشفة من عمق روح الانسان في سمعيه الدلّوب
 والواقى نحو انفصال الحياة .

اني خصيم الظلم لا اعداه
 قد كنت مغلوبا ومغلوبا
 وانقل مغلوبا ولا ايلس
 قد كان من قبلي ابي مغلوبا
 واحسن حين يداس في كبدتي
 بيكالي للمرة الاولى
 واقصد تمليت القوال له
 لغة ومعصية وادراكا
 ومحيشة فنتكا دوارسة
 حتى جعلت بكاه يصرخ
 قد كان جدي قبله مغلوبا

صلاح الدين الايوبي ، رفاعة الطهطاوي ،
 عبد الله القديم ، احمد مرابي ، يمام
 التونسي ، الشيخ محمد رفعت ، سيد
 درويش ، محمود مختار ، الميمشي ،
 شوقي ، ثورة ١٩١٩ ، ثورة ١٩٥٢ ، ٩ و ١٠
 يونيو ١٩٦٧ ... نقاط مفيدة في التاريخ
 المصري والعربي صاغها فؤاد حداد
 في ديوانه « من نور الخيال وصنع الاجيال
 في تاريخ القاهرة » و « كلمة مصر » كرد على
 هزيمة ١٩٦٧ ومحاولات للتاجية على تسولات
 هزينة وبريرة واستدعاء لصورة الوجهه
 الصايد للانسان العربي في اطار النظره
 المتفهمة للتاريخ .

يا لورنه عودي اصيلة وصبيحة
 على احتلال الاجنبى واحتجابي
 وعلى دهب مبروع وسحنة مرابي
 مرابي يايو الفلاحين والجنود
 زود حنيك بالاحضان والسمود
 فؤاد حداد يصور مرابي في وقته
 بميدان هادين باقه لسان ويد الجوع ونيفها
 المسبوع ، ويحدد في ديوانه « استشهد
 جمال عبد الناصر » العلاقة السلبية
 والصحيحة بين القائد والشعب .
 يا قوة الشعب يا قلب الوطن مسبوع

دليل المصطلحات الأدبية

منشد « أيبد » :

أيبد (من اليونانية aoidos ، وتعني منشد ، المغنى الراوى) .
المنشد المتجول فى اليونان قديما . ينشد ويرتل القصائد والأغاني ،
والنصص الشعرية ، يضيف الى ما يحفظه أو يحذف منه ، أو يبتغى كيفما
توحى اليه موهبته ، وردود فعل الجمهور فى الاحتكاك المباشر ،
الأمر الذى يبله على مواطن الضعف والقوة فيما ينشده ويرويه .
وكان أغلب ما ينشده الشاعر الشعبى فى اليونان قديما من قصص
أينيسولة وإشجاعة ، ويرافق الرواية بالعزف على آلة موسيقية وتريه
كالقيثارة أو غيرها . وقد جسد هوميروس شخصية الشاعر المنشد
الشعبى فى ملحمة « الأوديسا » وصورة بأسم « ديميدوك » فى الحفلة
التي أقامها تمير اليكون . فى أغلب الحالات كان المعنى علامة مميزة
لشخصية المنشد فى الأنث . قام المنشد ، الشاعر الشعبى ، بدور
كبير فى نقل وحفظ التراث الشعبى حيا من جيل الى آخر . وما زال
دور الشاعر المنشد الشعبى يلوح من وقت لآخر وبدرجات متفاوتة
فى مصر ، وغيرها من البلدان العربية . ويقول نمر سرحان فى كتابه
« أغانينا الشعبية » (الكويت - ١٩٧٩ : « انه التقى بالشيخ صالح
خميس ، المعروف فى بلدة القدس بأنه « صالح الحكيراني » وأن
الحكايات : « لجأ الى القصص الشعبية يحفظها ويقلوها على الناس
فى مقهى منى بيلب العمود وداوم على ذلك وعلى تلاوة المدايح ، والاثاقيد
الدينية الى عام ١٩٦٢ عندما توقف نهائيا عن رواية القصص
الشعبى ، نظرا لانصراف الناس عن هذا اللون من الترفيه
(الكتب المذكور - ص ١٣٢) .

رقم الايداع ١٩٨٢/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافتي
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦

مع
الباعة

٨

كتاب الإلهام



محاكمة ريجان

مجموعة دراسات وأبحاث أعدها فريق من
المتخصصين في السياسة الدولية ونوقشت في ندوة
عالمية حاکمت سياسة أمريكا الدولية منذ عام ١٩٧٧

ترجمة وتقدّم: بيومي قنديل

مراجعة وتعليق: محمد سيد أحمد

١٧

نوفمبر ١٩٨٥

مجلة كل فنانين العرب

محمود فاضل، القصص الواقعية، القصص الخيالية

ادب واقعة

• الواقع وتصحيح الواقعية

• حوار مع الشاعر الكبير

• أحمد عبد المظي حجازي

• قراءة في الكتابات الفلسفية في زيادة

• شعراء السبعينيات بين الواقع الاجتماعي والتفسير النفسي



محاكمة ريجان

مجموعة دراسات وأبحاث أعدها فريق من
المتخصصين في السياسة الدولية ونوقشت في ندوة
عالمية حاکمت سياسة أمريكا الدولية منذ عام ١٩٧٧

ترجمة وتقديم: بسيمى قنديل

مراجعة وتعليق: محمد سيد أحمد

١٧

نوفمبر ١٩٨٥

مجلد ١٧ من السلسلة الجديدة

أ. شاذلي الكجيم، لؤي بن ساسا، لؤي بن ساسا

الدين وتقته

• الواقع وتصحيح الواقعية

• حوار مع الشاعر الكبير

• أحمد عبد المعطي حجازي

• قراءة في الكتابات الفلسفية لمي زيادة

• شعراء السبعينيات بين الواقع الاجتماعي والتفسير النفسي

أدب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

بمصرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

المعد السابع عشر

السنة الثانية

نوفمبر ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصفاً

كل شهر

□ مستشار التحرير /

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المجلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة ١٢ عدد

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب ونقد

بمقدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد

صفحة

- | | | |
|----|----------------------|---|
| ٤ | فريدة النقاش | * افتتاحية : الادب وسوء الادب |
| ٨ | د. فيصل دراج | * الواقع وتصحيح الواقعية ؟ |
| ٤٣ | احمد زغلول الشيطي | * آلهة الفلقة |
| ٤٥ | احمد الاصور | * قصيدة بالعلمية : « رسالة الى عبد الناصر » |
| ٤٨ | عبد الحليم قنديل | * شعر : « مقاطع ليست للبكاء » |
| ٤٩ | د. شريف حناتة | * الجزء الثاني : الابداع الروائي |
| ٧١ | مختار عيسى احمد | * شعر : توأبيت الصمت |
| ٧٤ | صلاح كمال عزام | * شعر : وش الهاموش |
| ٧٦ | فخرى لبيب | * « بوبي » اليتيم |
| ٧٩ | محمد سليمان | * شعر : رباعية |
| ٨١ | احمد عبد الحليم عطية | * مي زيادة : قراءة في كتاباتها الفلسفية |
| ٩٦ | محمد الحلو | * قصيدة بالعلمية : الصراخ |

صفحة

- * الحياة في الزمن الميت السيد محمد أحمد حسن ٩٧
- * قصة قصيرة : زحام الشارع الكبير احمد والى ٩٨
- * قراءة في قصص بهاء طاهر القصيرة محمود عبد الوهاب ١٠٠
- * قصيدة بالعامية : عروس الرمال محمد يوسف ١١٠
- * قصة قصيرة : ماء الأكسجين محمد صنان ١١٢
- * شعر : الكل في واحد عبد الستار سليم ١١٣
- * قصة قصيرة : النرح رمسيس لبيب ١١٥
- * السقوط على الأرض يوسف أبو ربه ١٢١
- * حوار العدد : حوار مع الشاعر أحمد عبد المعطى نبيل فرج ١٢٨
- * شعراء السبعينات المصريين : الواقع الاجتماعي والتفسير السيكولوجى حلمى سالم ١٣٣
- * متابعات : دراسة علمية عن الحشاشين حمدي الليثى ١٥٣
- * قصة قصيرة : الكلام التمام غبريال زكى غبريال ١٥٥

الأدب وسوء الأدب

فريدة النقاش

تحت كلمة أدب في دائرة المعارف الإسلامية وجدنا أنه (يدل على الصفة الكريمة للنفس وطيب النشأة والتحضر والظرف .. وإذا سلم بهذا المعنى فإن الأدب يرادف تهنّب أخلاق البدوي وعاداته بالإسلام .. وبلاحتكك بالثقافات الذخيلة في القرنين الأولين للهجرة ... ومن ثم عبدا الأدب في أوائل العصر العباسي يرادف بهذا المعنى الكلمة اللاتينية « أوربانيانيس » أي التحضر والذمالة والتهنّب ... الخ .

بحث عن هذه الكلمة في دائرة المعارف بعد أن شاعت المباحة « بسوء الأدب » في حياتنا الثقافية .. وأصبح انعدام « الخلق » كنه فضيلة .. والخروج على كل تحضر كأنه اجتهد اضافى ... كما اتسعت الهوة بين الأموال والأعمال ، وأصبح بعض المحسوبون على التقدم دعاه سلفرين — باسم هذا التقدم — لكل ما ليس كذلك ، واستخدموا تاريخهم الأدبي ومساهماتهم السابقة أداة لعبية تضليل واسعة للناس . فتعدى « سوء الأدب » حدود الخلق الشخصي ليصبح سبيلا مطروقا ومعتادا من بعض « الكبار » الذين يشدون اليهم عسدا لا يستهان به من المجدعين الجند وقد استقرت في أزماتهم فكرة أن المثل الأعلى الذي يخلقه الأدب الإجيل الجيد ليس محتوما أن ينطبق على الحياة .. وعلى حياة الأديب بخاصة وعلى سلوكه العام والطريقة التي يفي الوصول بها إلى « المجد » كما يراه ... ويقدره .

وبوسمنا أن ندخل في مساجلة طويلة لا تنتهى يسوتون فيها نماذج لا تحصى في تاريخ الأدب والأدباء انفصل فيها « العالم الأخلاقي » الذي يدعو له الأديب في عمله ويمجده وبين ممارسات هذا الأديب في الحياة . ونسوق في المقابل نماذج من حياة أدباء آخرين اقترن المثل الأعلى الجليل في أدبهم بحياة حافلة بالمآثر السلوكية والمواقف الأخلاقية النبيلة المشهود بها لهم . على الصعيدين الشخصي والعام ...

ولكننا لسنا وعاننا ولا دعاة تظهر يشرون بالأخلاق الحميدة في خيام الأوكسجين .. بل أكثر من ذلك نحن نعرف جيدا أن المجتمع الجديد الذي سيولد حتما من هذه « الخرابة » يوما لن يكون خاليا من المعامات « الأخلاقية » المشابهة لتلك التي تفرغنا الآن أو سواها ، وسوف

يستغرق الخلاص منها زمنا ، ولكن الشيء المؤكد انها ان تكون ظواهر علمية كما هي الآن ...

لان انحدار الاخلاق كظاهرة علمية الآن يستند الى بناء اجتماعى خرب ويستند الانحدار من هذه الحقيقة قوة اضافية .

ولكن ، وما من حقيقة اجتماعية كبيرة أو صغيرة تنفى المسؤولية الشخصية لكل مثقف على حدة - أو فى إطار جماعته المنظمة - عن فضح هذه الظواهر والكشف عن منابعها ودلائلها .

نعم لا يستطيع أحد ان يعنى كل فرد على حدة من مسؤوليته الشخصية عن الصورة المهيمنة التى يبتدى فيها بعض الكبار المحسوبون امام الراى العام كمعبرين عن ضميره ووجدانه وعلينا من الآن فصاعدا ان نفصح أولا ببول حقيقة ان هذه الصورة المهيمنة تخص هؤلاء الأفراد باعتبارهم جزءا من بناء آيل للسقوط لا فحسب لكى تتصل الأجيال الشابة العفية - التى نرجوها - وبوفرة الصحة رغم كل شيء - عن المسؤولية عن سقطات الكبار التى عادة ما تبدأ شخصية وصغيرة لتتوجها مواقف فكرية وسياسية ثييلة ومتخاللة لآى سلطة ولكل سلطة ، وانما أيضا لكى تتشق طريقها المختلف بوضوح وقوة ..

ان الموقف الوسطى « المتبع » هو بدوره « غير اخلاقى » .. الموقف الذى يطن .. انا افهم حقيقة أمر هؤلاء ولكننى أعجز عن ادانتهم ... وهم يستحقون الادانة ولكننى لا استطيع لأسباب كثيرة ان افعل ...

اذا هم يستحقون الادانة ؟ ..
سرعان ما يتبادر هذا السؤال الى الذهن البسيط العادى الذى لم يدخل بعد طرفا فى الاميب الالتواء والمخاتلة البورجوازية القبيحة ...
فيأتى الرد بخجل نعم .. يستحقونها ... يستحقونها جدا ..
ولكن ..

وكم تخفى هذه « اللكن » اللعينة من أهواء ، وكما تتستر على مصالح صغيرة وكبيرة ، وكما تضم بين حروفها الصغيرة من عاهات اخلاقية يلتبس أصحابها الوسطيون النجاة لهم .. ويضمنون هذه النجاة خالصة أيضا لمستحقى الادانة ، فبقبو للناس صورة زائفة للعالم المنهار فى حقيقته والذى ينقر الى الصحة والعافية الاخلاقية .. وينخر فيه سوس الخراب الروحى العميق الذى يوغل ضاريا فى الجذور وان كان لا يبين .

نعم ان التردى العام فى أوضاعنا الثقافية الذى جاء حصادا مرا لسياسة الانفتاح الاقتصادى وما خلقتة من تبعية شاملة ، تواكب مع التحطاط الاخلاقى والروحى الذى تسيد كما لو انه القانون وأصبح محيا بالفلوس والمظاهر الكاذبة والنفوذ السياسى الذى يستند الى مشروعية مخادعة ... والنفوذ المالى الذى يستند لا الى الاستغلال

المباشر للشعب فحسب ، وانما ايضا الى تجارة المخدرات والسلاح وشبكات الدعارة ... الخ .. اى التحلل الشامل ...

وبالتطبع فان وراء الاكمة ما وراءها . ان الخراب الاعمق يكمن خلف مظاهر التردى الاخلاقى فى الحياة الثقافية .. فى العلاقة بين المثقفين وبعضهم البعض .. سواء هؤلاء الذين تحولوا الى موظفى علاقات عامة يروجون اعمالهم القبية او التفاهة سواء بسواء عن هذا الطريق ، .. او الذين تصوروا فى ظروف تاريخية مفيرة مواقع تتصل بالراى العلم ذات اهمية ونفوذ ، فى ظل القمع والفقر فاستقبروا هذه المواقع على طريق موظفى العلاقات العامة لترويج بضائعهم ، او الذين تكالبوا ومازالوا على شغل مواقع لى سلطة قدبوا لها مسبقا كل التنازلات ، بحيث يستحيل علينا ان تصح هذه المواقع مرتكزات للتأثير الإيجابى فى حياة الناس فتفتح قنوات للتغيير المنشود ... بل تاتى على العكس ، استمالةا للوجهة الاجتماعية التى يتطلبها التواجد فى الصورة، ايا كانت قدارة هذه الصورة الخفية او المعلنة .. ومتطلبات هذا التواجد هى الثروة والقوة والتنفوذ دونما سؤال عن مصدرها جميعا .. فالسؤال سوف يثير حتما قضية الاخلاقى وغير الاخلاقى .

يصبح من ناقلة القول ان نسال بدهشة لماذا يضطر كتاب « كبار » ان يكتبوا رسائل ذليلة الى رؤساء جمهوريات ... أحدهم يعتز من شيء لم يفعله وان كان قد فعله فبوسعه الدفاع عنه ، والاخر يطلب منسيا وثالث يطلب غفرانا عن ما لم يرتكبه من جرائم ورابع يدنع عن نفسه انها باطلا ، بائسة لفقه فائدة القها وعافيتها مستجيبة ... تثير الاسى ...

لماذا يدلى كتاب بحديث ثم حين تواجهه السيدة بما قال يعاقبها باستشاد كانت أجدر به معارك أكثر أهمية وحيوية للأدب وللوطن . لم يسمع أحد صوته فيها ...

لماذا طلبى المعارك الكبيرة ثيابا مهلهلة ولا تبدو على حقيقتها أبدا الا اذا ازاح عنها القناع بعض المثمين بالجنون ...

هل لأن مؤسساتنا التقدمية مازالت ضعيفة ؟ . مازالت تعمل بأساليب قديمة عاجزة عن ملاحقة العصر ؟ . هل لأن هذه المؤسسات عجزت حتى الآن — بسبب ضعفها هى ، وبلاسات الواقع الموضوعى الصعبة — عن أن تقدم فى الصورة اللائقة الأسس الحقيقية للصحة والعافية الاخلاقية والروحية التى يرتكر عليها تضامن الطبقة العاملة والكادحين عامة وطلاتهم ، التى لولاها فى مواجهة هذا الخراب لاتساق المجتمع بكامله الى حالة من التوحش البدائى لا مثل لها ...

ربما .. ولكننا لا نريد ان نفرق فى الأسئلة .. ونهلا صفحاتنا بالإهات وعلامات التعجب .. ولكن علينا ان نكشف بكل ما نملك من

قوة روحية ومن أدوات وثقة في المستقبل وفي الطاقات المبدعة للشعب العامل ومتفقيه والتي لم نعرفها بعد على حقيقتها — نكشف تلك السطر الانتهازية القبيحة — التي تلونت ببريق تقدمي ، وانحدرت في اخلاقها الى الحضيض .. فلخذ هذا البريق الوهمي يخفي الحقيقة ويخدع الناس ، واكثر من هذا وذاك يصبح اداة ملائمة للذين يراهنون على ضعف ذاكرة الشعب المنك .. وهم يعرفون حقا ان رهاتهم سوف يكسب — وان مؤقتا — بسبب الظرف الموضوعي الذي يحمل لهم من هيمنة التبعية رسيخا مواتية .

وعادة ما تستخدم سلطة القمع والتبعية هؤلاء في تزيين وجهها التبيح ، وترويج بضاعتها الفكرية والسياسية او السلوكية .. الخ ، للرأي العام الذي سبق تضليله باتقان خاصة في المنعطفات الحرجة التي يتغير فيها المزاج الجماهيري ، حين تتكشفه عملية الخداع الواسعة التي كان عرضة لها ... وتحتاج السلطة الى ائتمنة تدعى « الطهر » . تحتفظ السلطة بهذه الأدوات للأوقات الملتبسة .. لان منهومها يروجون له ، لا يقل التباسا حول طبيعة المثقفين والمبدعين خاصة ، تد شاع في السنوات الاخيرة ، وفحواه انهم فوق الطبقات وانهم يتكونون « بطرق خاصة ليست شبيهة بالناس الآخرين فهم ملهمون ويحق لهم ان يفعلوا ما شاعوا ككائنات غدة » .

ولكن هذه الخبرة الاخيرة تقول لنا للمرة الالف ان المثقفين ليسوا معزولين عن الانقسام الطبقي في المجتمع وليسوا عاشقين خارجة وما كل هذه المواقف الا اشكال وتبديات للصراع الدائر في المجتمع ، والذي تلعب فيه هذه الاخلاق السيئة دورا هاما هو حلقة وصل بين المصالح واصحابها .. ولكنها تلتبس في اذهان البسطاء باعتبارها — الاخلاق — شيئا يخص كل فرد على حدة كما يقول المثاليون . وشيئا يمكن فصله عن مجمل البناء الاجتماعي ومن ثم اصلاحه وحده .. وحقيقة الامر التي لا بد ان تفتضح من الان فصاعدا بنفس الدرجة التي تفتضح بها الممارسات السياسية عامة ، انها جزء من هذا البناء من هذه السياسة — وهي مظهر لانهايار الطبقة حين تنفضه نفذها وحين نكشفه نكشفها .

كما ان الافكار ونماذج السلوك والمواقف لا بد ان تتجسد لا فحسب لانها لم توجد ابدا في الفراغ وفي معزل عن الأشخاص الذين يمارسونها ، وانما لان فضحها حين يجسدونها سوف يستجيب الى احتياج حقيقي لدى الكادحين عمالا وفلاحين ومبدعين في ان يطبخوا بتلك الالهام والاثوان الغامضة التي تكل عقولهم وروحهم وحركتهم فتتشر خطواتهم .. وتصرح امامهم اسئلة بلا ردود ... والردود الحقيقية الصحيحة على كل الاسئلة هي خطوة ضرورية حتى لو بدا الامر طريفا وكله يخص الاسب وسوء الاسب .

ثلاثون عاما على صدور كتاب « في الثقافة
المصرية » لمحمود امين العالم وعبد العظيم انيس

الواقع وتصحيح الواقعية

د. فيصل دراج

منذ ثلاثين عاما ، كتب محمود امين العالم وعبد العظيم انيس كتاب :
« في الثقافة المصرية » . جاء الكتاب بياناً ونقداً ومنهج نظري ،
او انه اراد ان يكون ذلك . وكحال كل بيان يبشر بالجديد ، ركن الكتاب
الى نظرية ، لم تكن مجهولة ، اسمها : الواقعية . اعتمد عليها في نقد الكتابة
المسيطرة ، وفي نقد العلاقات الاجتماعية التي تكون الكتب والنقاد ،
والمكتوب والمقروء . ولم يكن الكتاب يحجب طموحه في الهدم والبناء ،
وكان الطموح كبيرا ، فحاجج عملاقا اسمه طه حسين ، ولم ينس احترام
المعارف الكبير ، ونقد عباس محمود العقاد ، بعد ان خلع عنه ظله الكبير ،
ووضع في ميزان النقد أسماء كثيرة : المازني ، الحكيم . نجيب
محفوظ ، وغيرها من الاسماء . وبعد المحاكمة ، التي أرادت ان تفتح
صفحة جديدة في تاريخ الكتابة ، قدم الكتاب أدواته في النظر والتطبيق ،
ملنا بدون التباس ، ولادة مدرسة جديدة في الأدب . ولم يكن الكتاب
في طموحه الكبير يخفي هويته ، ان يخفي تشي به بصوت عال : وكانت
الهوية طموحا الى مجتمع عربي ديمقراطي ومستقل ، ودعوة الى كتابة
تلتزم بهدم القديم الذي ترفضه الحياة وبناء الجديد الذي تفرضه
طموحات التحرر الوطني . دعا كتاب « في الثقافة المصرية » الى وحدة
المعرفة والسياسة ، الكتابة والوظيفة ، القراءة والكتابة ، أي انه دعا
الى توافق التحولات الأدبية مع التحولات الاجتماعية ، معتبرا ان
التحويل الاجتماعي هو مرجع الكتابة الوحيد في اشكلتها كلها .

ومهما كان تعبير « روح العصر » غامضا ، فان الكتاب أراد ان
يكون صورة لطموحات زمانه ، ومراة للزمن اللاحق المرغوب . وكان
الزمن زمن صعود حركة التحرر العربية ، المليئة بالاندفاع الكبير
والحكمة القليلة : عبد الناصر يصعد بعد ما اندثر الملك ، والقوى
الوطنية في سوريا والعراق ترفع صوتها عاليا ، والثورة الجزائرية تعلن
ولانتها ونهيو ، والاتام المدافعة عن الاشتراكية العظيمة ترتفع وتنكسر ،
ومؤامرات الاستعمار الجديد الباحث عن « ملء الفراغ » تتزايد وتتكاثر
ايضا . كان هذا هو الزمن الذي تتكون فيه الامة ، او القومية ان شاء

اليعرض لا في فضاء البلاغة والتاريخ المترجم خطأ ، بل في ساحة الصراع اليومي الذي يشكل الجماهير سياسيا ، ويظهر دورها المبدع ، ويسمح بلقاء صحيح بين عناصر الهوية الوطنية النظرية والامتياز الوطني الواعي . في هذه الفترة القليلة ، التي التقى فيها الشعب بالناريخ ، والفعل بالناظر ، تراجعت البلاغة أمام الفعل ، والتثنين أمام التعليم ، والخطبة الموروثة أمام الفعل الشعبي . في إطار هذه البدايات ، ويسببها ، ظهر كتاب « في الثقافة المصرية » ، وحمل معه حدود هذه البدايات ومسماتها ، والتي كانت تجمع بين المعرفة والانفعال ، ان لم تقم على المعرفة الانفعالية ، ان صح القول . دار هذا الكتاب الرائد حول مفاهيم التغيير والتحرر ، وكانت دورته قلقة ، فلم تحرر من الالتباس والارتباك وهي تفتش عن أسئلة السياسة والثورة ، فبنت لها السياسة طافية على سطح الظواهر ، وبنت لها الثورة في متناول اليد أو أقرب ، ونسيت ان السياسة هي شكل الصراع الاجتماعي في كل مستوى من المستويات الاجتماعية ، وان الثورة لا تصدر عن « روح العصر » بل عن فعل الجماهير المنظم . كان مصدر هذا « النسيان » المزودج هو غياب اشكالية أساسية : شكل الدولة ودور أجهزتها في تحديد أشكال الفعل السياسي والفعل الثقافي أيضا ، وفي تحديد أشكال الانتاج والاستقبال في الحقول الاجتماعية كلها .

ومهما تكن حدود : « في الثقافة المصرية » ، فاته يظل شاهدا على مرحلة من مراحل حركة التحرر العربية ، ظهر فيها وكان فاعلا ، ان لم يشأ أن يكون رائدا متميزا ، يستند الى المادية الجدلية ، او الى شكل منها ، ويدعو ، بشكل واضح أو مضمحل ، الى الاشتراكية العلمية ، وينطق باسم طبقة تحمل التحرر هي : الطبقة العاملة . لم يكن الكتاب ، إذن ، مجرد مساهمة نقدية في تاريخ أدبي ، او نصا نظريا بدايته الكتب ونهايته التملات الأكاديمية ، بل كان أحد وجوه مشروع سياسي ، يدعو الى تحرر الوطن الشامل باسم قوة اجتماعية صاعدة تسمى الى نقد الأدب والواقع ، او تسعى الى نقد كل واقع يسمح بهيمنة الكتابات القديمة . ومن هنا ، فان الرجوع الصحيح الى الكتاب لا يستقيم الا اذا بدأ بوجهة نظر التاريخ ، لا كما كان فقط ، بل كما أصبح في دورة التحولات ، اي كما تكشف في مسلسل الانتصارات القليلة والهزائم الكثيرة . وهذا التاريخ هو تاريخ حركة التحرر العربية ، التي تبطلت

استلقتها باختلاف الحاضر النازل عن الماضي الصاعد،

والتي عجزت عن العثور على إيجابيات النصيحة حتى

نحتت في أزمه عصويه بسبعان في عجزه روج : عجز

السلطات النقيمة وعجز المعارضه انوصيه ايضا . وبما

كان الحاضر يرهن الموروث ، فان أزمه حركة التحرر تجعل من انزجوع

مراجعته ، ومن القراءة مقدا ، وبما بهما فيه جديده نهنوعب الكتب ،

وتعرف مقابه ، وتهد لكتابتها من جديد .

حركة التحرر العربية هي الحقل الوحيد الذي تلعب فيه الكلمات

وتحترق ، وتتم فيه كتابة الكتب ومراجعتها ، وتنهض فيه المشاريع

ويجوب . وهي المحتل ، الذي كان ولم يزل ، ملينا بالعدل وبالاتعمال ،

بانظرية وبنبلاغة ، بلعمره وبالاوهام . ولم يكن كتاب : « في الثقافة

المصرية » ، وان تميز ، الا جزءا من هذه الحركة ، اننى تزج النظرية

العلمية بالاماني الذاتية ، ولحظة الحاضر المشرقة بالمستقبل الاتى .

ان الوقوع في غواية الحاضر هو الذى اعطى الكتاب افقا ملينا بالايجاب

وبالسلب ايضا . استبان الايجابى في ربط الثقافة بالمجتمع ، وانكسبة

بالناربخ ، والكلمة بالوظيفة ، وفي محاربة كل تصور رجعى يرفع

الادب ، كما الثقافة في اشكالها كلها ، فوق التاريخ او تحته ، اى يربطها

بالسلطة او بأحد مشتقاتها القديمة او الحديثة . وكان الكتاب يزحزح،

بجديدة المتبسن، جملة من التصورات القديمة ، مؤكدا أولوية الواقع على

الكتابة ، واسبقية الوظيفة على الشكل والاثر المعرفى على المنفعة

الجمالية . كانت تجاور هذه المقدمات الصحيحة ، والنقصة ، مقدمات

اخرى غائبة أو غائمة ، كان أساسها : عدم تحديد العلاقة بين انسياسة

والتاريخ ، او عدم تحديد : « الحاضر التاريخى » ، او لنقل ، بشكل

أدق ، عدم تحديد التشكيلة الاجتماعية — الاقتصادية القائمة وعرفة

شكل الصراع السياسى في كل مستوى من مستوياتها ، الأمر الذى يعنى

غياب تحديد شكل السلطة السياسية القائمة واثر أجهزتها على شكل

الحركة الثقافية ، وغياب تحديد شكل المستوى الأدبى القائم وعرفة

شكل الصراع الذى يدور فيه . بدا « الحاضر التاريخى » الصاعد

للكتاب كما لو كان زمانا حاضرا نغيا سمته التقدم ، علما ان حاضرا

كهذا لا وجود له . وبسبب هذا ، لم يكن كتاب « في الثقافة المصرية »

يمالز بين المعرفة الموضوعية والمعرفة النفعية التى يطالب بها هذا

الحاضر . ولم يكن هذا الانزلاق بعيدا عن تصور تحريضى — نمائى

للتقانة ، ولا عن تصور محدود لفهوم الانعكاس ، الذى يرى الثقافة

انعكاسا مباشرا لمطالبات زمانها ، ناسيا أن الانعكاس البسيط ينطوى

بلنطواء زمانه . بشكل آخر : ربط الكتاب بين الوظيفة والكتابة ، بين

الكتابة واثرها السياسى — الايديولوجى ، لكن ربطه كان ناقصا : لانه

لم يحدد ، منذ البداية ، معنى التاريخ الاجتماعى الذى تقوم فيه الكتابة ، ولا شكل السياسة التى تدور فيه ، أى إن الكتاب اخضع الكتابة الى سياسة غائية ، واخضع السياسة الى زمن تاريخى لم يعرف كل ملامحه . كان الكتاب ، رغم طموحه النبيل ، كان يربط بين الثقافة والسياسة كمفهومين مجردين : سياسة لا تقع داخل الممارسات الاجتماعية المحددة بفرد ما تقع خارجها كدعوه تبشيرية او كعمل ارادوى ، وثقافة ترى السياسة ولا ترى شكل السلطة القائمة ، ولا تعرف ايضا كيف ترتبط بزماتها الثقافى الذى سبقها ، او بمرورنها الثقافى ، الذى لا تتكون ولا تتحول الا بالاتكاء عليه . ان التباس مفهوم السياسة ، ودخوله الى كل المستويات وخروجه منها ايضا ، فهو موجود ولا موجود ، حرم الثقافة من سياسة موائمة لها ، ومنع عن الأئب نظرية متكاملة . بل يمكن القول : كان الكتاب يبشر بعقلانية جديدة ، تبحث عن مرجع موضوعى للكتابة ، وتجد هذا المرجع فى الواقع الاجتماعى الباحث عن التحرر ، بدون ان تحدد تحديدا تاريخيا مستوياته الاقتصادية والسياسية والايديولوجية ، مخطنة بذلك العلاقة بين السياسة والتاريخ ، بين السياسة والوظيفة الادبية ، بين اشكال الانتاج والاستقبال الأدبيين ، بين الشكل الفنى والموروث الادبى . ومهما تكن حدود الخطأ ، فان هذا الكتاب كان يؤسس ، فى زمانه ، لمفهوم للكتابة جديد ، يبدأ بعملية التحرر وينتهى بها .

كان يؤسس لثقافة تحرر المجتمع وتحرر به . لكن الصراع الوطنى لم يحرر المجتمع ولا ثقافته ، نازكا وراءه جملة من الدروس تخضع الكتاب الى قراءة جديدة . واذا كان كتاب : « فى الثقافة المصرية » قد حاول ان ينقد واقع زمانه من وجهة نظر التحولات الاجتماعية انحرورية معتبدا على منهج محدد ، فان قراءة الكتاب الجديدة لن تستقيم الا اذا بدأت بوضع الحاضر المهزوم ، وبالتحولات المطلوبة للتصدي له ، والا اذا قامت ايضا باعادة قراءة المنهج من وجهة نظر التحولات التى لم تتحقق ، والتى اعتقد المنهج يوما انها متحققة بلا جدال . تتضمن العودة المطلوبة الى الكتاب قراءة جديدة له ، وللمنهج الذى قلم عليه ، اعتمادا على حصاد التجربة الراهن . وفى هذا النقد والنقد المستعاد يتتابع نقد الواقع وتستمر كتابة الكتاب ، فكلما تغير الواقع واختلف سقط من الكتاب شئ ، واضيف اليه اشياء ، او استعطت التجربة شيئا منه واضافت اليه اشياء . مع ذلك ، فان قراءة الكتاب لم يمكن لها لتحقق ، لولا وجود الكتاب ، الذى لا يمثل موضوعا للنقد فقط ، وانما هو ايضا أداة يتم الاتكاء عليها من أجل تحقيق هذا النقد .

ان الحاضر يعيد كتابة الماضى ، بل يكتب الماضى مضيئا اليه جديد الممارسة فى السياسة والمعرفة .

حين ظهر الكتاب ، وكان بالواقعية مناديا ، استثار النقد والمعارضة من مواقع ايديولوجية متباينة الاختلاف . وحين ندافع الآن عن الخناب ، فإن الكتاب كما النفساع عنه ، يستثير النقد من جديد ، فكلن الصراع حصول الواقعية لا ينتهى الا اذا تحققت او تم اعدامها . ويصير النقد المناهض للواقعية من مواقع مختلفة ، تتماثل حتى التماهى تارة ، وتنفارق تارة اخرى ، لكنها لا تفادر فى الحالين مدار المثالية ومدار المواقف السياسية المعلنة او المستحبة .

وهكذا يظهر نقد ، ويسمى نفسه قويا ، يهجم الواقعية ، فإن فقد الحجة واحتاج الى مؤونة ايديولوجية جديدة ، وصل الى البنيوية ، وقد نجد من يهاجم الواقعية باسم لاهوت قديم ، يقنس الابداع والمبدع ، ويأخذ هذا اللاهوت الجمالى اسم: الحساسية الجديدة .

الواقعية وبلاغة الفكر القومى :

اعتمادا على شعار الاصاله ومحاربة « الواعد » ، شن النسكر القومى هجوما على الواقعية ، وكان هذا الهجوم ، ولا يزال ، تنويجا لموقف سياسى ، او استطلاة لموقف ايديولوجى ، لا يناقش النظرية بعد قراعتها بل يرفضها قبل القراءة ، معلنا ان الحوار مع الواقعية مسنيل . وفى هذا الاعلان المقيد بالاحكام المسبقة كان هذا الفكر يكتفى برفض الواقعية ، ويعتبر الرفض نظريته الادبية ، اى كان يحارب نظرية حاضرة باسم نظرية غائبة . ولم يكن باستطاعة هذا الفكر ، او شكل منه على الاقل ، بفساء نظرية فى الادب والنقد ، بسبب الايديولوجيا التى يبدأ بها ، والتى لا تخاطب الواقع الموضوعى ، بل تخاطب واقعا صنعته حسب مقاييسها الذاتية . يخاطب الفكر القومى واقعا كان وذهب او لم يتم العثور عليه بعد .

ينهض الفكر القومى ، فى شكله الايديولوجى الكامل ، على فترتين اساسيتين ، جوهر الامة وبلاغة اللغة . حيث يأخذ الجوهر مكان النظرية وتأخذ البلاغة مكان الممارسة ، لكن اعتبار الجوهر هو الاصل يجعل كل معيار للممارسة مستحيل ا ويومد الابواب كلها ضد كل مرجع خارجى . جوهر الامة كيان غامض قديم ، واللغة منه هى التعبير والمرأة او هى « الملا الاعلى » الذى يستبين فيه الجوهر وينجلي . لا تتشكل اللغة ، بهذا المعنى ، فى علاقات الحياة اليومية ، بل تستظهر كتعبير عن الجوهر القديم ، انه الكلية الكاملة واللغة منه هى التعبير ، اى يحكم الجوهر حركة العلاقة ويعزلها عن حركة الحياة ، او تخضع اللغة لايديولوجيا الجوهر فتكون خطابا ايديولوجيا اول سماته عدم الاعتراف بالتاريخ .

يتضمن الركون الى الجوهر القديم — جوهر الأمة — الاعتراف
 بتميز الجوهر : عظيته ، قموضه ، قدمه ، تقديسه ، ويصح دور
 اللغة هو التعبير عن خصائص الجوهر ، عن عبقريته ، فتسبب الكلمات
 المواضيع « او تصبح الكلمات هي المواضيع : تصبح اللغة هي الحقيقة
 التي لا تحتاج الى معيار ، اذ هي التجلي الخارجى لجوهر خفى لا يحتاج
 الى برهان . هذا الشكل من اللغة ندعوه بـ : البلاغة ، حيث تنفصل
 الكلمة عن موضوعها الخارجى ، وتنتج في حركتها المجردة ما تشاء من
 المواضيع المجردة ، ولهذا يقال : « البلاغة هي صنع الاخذية الكبيرة للأقدام
 الصغيرة ، أو هي الصورة الجمالية لموضوع لا يتعرف الا بالحدس ،
 أو هي التجلي الجميل لخفاء أكثر جمالا . في علاقة اللغة — البلاغة /
 الأيديولوجيا — الجوهر ، تأخذ اللغة شكلا داخليا ، ان لم يكن بابلانيا ،
 حقيقته هي الجمال ، والعبقرية جمالا . اللغة هي عبقرية الأمة ، هي
 صورتها ، أو لنقل : اذا كانت الأمة هي الصورة فان اللغة هي الصوت .
 ان تدم الصورة يجعل الصوت داخليا ، أى يجعل اللغة تعترف بالشكل
 المكتوب ولا تعترف بالكلام الحى . ولهذا يقال : ان اللغة البلاغية
 « مونولوج » لا ينتهى ، لأن موضوعه فيه ، ويتأبى على القياس .

تتكشف مسألة البلاغة في لحظة انتقال اللغة الى الواقع ، أو في
 لحظة انتقال الممارسة اللغوية الى الممارسات الاجتماعية الأخرى ، حيث
 تنفك البلاغة أمام خيارين : إما أن تسدل وضعها وتعترف بالكلام الحى
 وتستقبل « المونولوج » بـ « الحوار » ، أو أنها تجعل من كل الممارسات
 الاجتماعية ممارسات بلاغية ، أى تصل الى ذروة الاستبداد ، وتلغى
 الحى بالميت ، والشفهى بالمكتوب ، والواقعى بالبلاغى . يستبين مأزق
 البلاغة حين ننظر اليها من وجهة نظر الواقع والمعرفة ، أى حين نعالين
 معنى البلاغة من وجهة نظر علم اللغة . ان اللغة ظاهرة ايديولوجية
 بامتياز ، وكل ما هو ايديولوجى يتضمن قيمة اشارية (سيميائية) ،
 فلا تعبير لقوى بلا اشارية ، ولا يوجدفاعلية « تلية بدون تعبير اشارى ،
 أى ان مرجع اللغة هو « الخارج » أو الواقع الاجتماعى المحدد تاريخيا .
 يقول باختين : « ان موضوعه البيان مشحونة ، مشحونة كحال اللحظة
 التاريخية التي ينتهى اليها التعبير » (١) ، ويقول أيضا : « الموضوع هي
 رد فعل الوعى في صيرونه على الوجود صيرونه » (٢) . تتكون اللغة في
 حقل التحولات الاجتماعية ، أو في الحوار المستمر بين اللغة كعلاقة
 اجتماعية وجملة العلاقات الاجتماعية الأخرى ، فالكلية كوجود مجرد
 لا وجود لها ، وهى تتجه الى مستمع اجتماعى ، وتتغير بتغير وضعه .
 لفق اللغة هو أنق اجتماعى ، والكلمة هي نتاج التفاعل بين المتحدث
 والمستمع ، « هي الإنطيم المشترك بين المتحدث والمتحدث اليه » ، علما أن

مرسل الكلام كمستقبله (بكسر الباء) لا يتحددان الا بوضعهما الاجتماعى فى تشكيلة اجتماعية - اقتصادية محددة . ان لمساءة البلاغة تكن فى فصلها بين شكل اللغة وشكل التشكيلة الاجتماعية - الاقتصادية ، او فصلها بين اللغة والواقع . وبما ان هذه التشكيلة هى التى تحدد أشكال الانتاج الأدبى والفنى ، فان الممارسة البلاغية لا تستطيع انتاج أدب ولا انتاج نظرية فى النقد الأدبى . ان الإشارة الى وضع انتشكلة الاجتماعية - الاقتصادية هى إشارة الى التاريخ ، الى مستوى التحولات الاجتماعية ، الأمر الذى يعنى أن الصراع بين الواقعية وبعض أشكال الفكر القومى ، لا يدور حول الأدب فقط ، انما يدور حول « مسألة الوعى التاريخى » الذى يستبين فى شكل تناول الواقع وفى شكل استعمال اللغة ايضا .

تجنب اينولوجيا الجوهر الواقع بلقطة البلاغة ، وتساوى بين الواقع والجوهر المفترض ، أى تحل كل الأزمنة التاريخية فى زمن بلاغى ، وتذوب كل الوقائع فى جوهر اللغة . ولهذا تدور البلاغة حول نصوص لا وجود لها ، تنقد واقعية وهمية ، وتدعو الى أدب هو من صنع اللغة ، وتجعل صناعة اللغة البلاغية هى بداية الأدب والنقد الأدبى ونهايتهما ايضا . واذ كان الفهم هو : « معارضة كلام المتحدث بكلام نقىض » (٣) ، نترك ان الفكر القومى ، فى بعض أشكاله ، لا يستطيع فهم الواقعية ، ولا يقوم بالرد عليها ، لانه كممارسة بلاغية لا يعترف الا بـ « المونولوج » أو بالحديث الباطنى ذى البعد الواحد ، الذى ينكر الخارج وما يكتب عنه ، أى ينكر الواقعية فى تحديدها الموضوعى ، ويحضر واقعية لا يعرفها ، لأن المعرفة تستمدى الحوار بين متحدثين . ان تحديد العلاقة بين الواقعية والبلاغة ، يكشف المعنى الذى عليه الواقعية تقوم : مقارنة موضوعية للواقع والتاريخ ، وممارسة واقعية للغة . تصبح الواقعية انتاجا لواقع موضوعى بدون زيادة أو نقصان ، وممارسة ديمقراطية متعددة الأصوات ، ونثرا حواريا اقمه القارئ والمجتمع ، الذى يفرض النثر وهزيمة البلاغة .

وقد ترفع الايديولوجيا البلاغية شعار : الأصالة ، فترفع المنسوب ، وتقلب العلاقات ، وتقوم بقراءة الحاضر بلغة الماضى . تستعد الماضى كلفة وتدرج فيه صورة الحاضر الوهمية ، وتجعل التاريخ زمنا سلكنا جثره قديم . أما الواقعية فلا تقول بالأصالة ، تستبدله بـ : الخصومية . الأصالة هى عزل زمن الحاضر « القومى » عن الزمن الكونى ومطابقة زمن الحاضر بزمن الماضى ، أما الواقعية فهى تحديد زمن الحاضر التاريخى فى علاقته بالأزمنة السابقة التى انضمت اليه ، وجعلته على ما هو عليه ، وفى علاقته بالزمن الكونى ، الذى لا يستطيع الحاضر ان يتعرف

بعونه . ان تحديد زمن الحاضر الاجتماعى ، الموهون بشكل الصراع السياسى ، يجعل التاريخ متصلا ومتفاعلا . لا تستعيد الواقعية الموروث فى حقل البلاغة بل فى حقل السياسة ، الذى يحدد سمات الحاضر ، ويعيد كتابة الموروث ، فيتميز ، ويميز معه الشخصية الوطنية - الثنائية . وما التميز ، اى الخصوصية ، الا وعى وانتاج الهوية الوطنية فى لحظة الفعل السياسى ، الذى يحرر المجتمع من التبعية ، ويحرر الموروث من الاوهام الأيديولوجية ، ويعيد صياغة معايير القراءة والكتابة . ان الفعل السياسى الوطنى هو أداة تحرير الإنسان وموروثه ، وهو الفعل الذى يحرر اللغة من قيود البلاغة ، ويسمح بقاء صحيح بين الممارسة والنقطة ، وبين الكلام المكتوب والكلام الحى . وباختصار : ان البلاغة لا تفتح نظرية عن الأدب والواقع ، لأن قوام وجودها هو تضييق الواقع والأدب المرتبط به ، واستبدالهما بواقع مخلوق ، يحجب الواقع والتاريخ ونفوات الأزمنة . البلاغة لا ترى الحاضر الا صورة لماض صنعته البلاغة .

البنوية والزمن المجرود :

فكر آخر ينكر الواقعية هو : البنوية . يتكئ الانكار على : « أدبية النص » ، الاحتفال به من الداخل ، وانقاذه من كل تحليل ارجاعى . تبدو الواقعية فى سطور البنوية سطوة ارجاعية ، تحرف الأدب عن مقامه ، وترجمه الى مزيج من السياسة والأيديولوجيا ، فتنتفى خصوصيته ، وتغفل عن ما يجعله أدبا . تبدو البنوية فى هذا التحديد منهجا يعيد الى العمل الأدبى اعتباره المفقود واستقلاله الذاتى المنقوص ، فيتخفف العمل من كل التحديدات الخارجية ، ويصبح موضوعا محايدا ، ياتى بقوانينه الداخلية : فالنص يعمل ، والنص يشير ، والنص يدل وفى العمل والاشارة والدلالة لا يخرج العمل من ذاته ، ولا يرضى بمرجع سواه ، فهو السر وهو المرجع الذى يكشف السر . وكما يأخذ العمل الأدبى شكل الموضوع المستقل عن خارجه ، يأخذ النقد شكل التحليل الموضوعى ، ويضع الخارج بين قوسين ، ولا يلتفت الا الى بنية العمل الأدبى ، فيحلل المستويات ، ويستخرج الدلالات ، ويكشف عن تعديدية المعنى . فكان النص دائرة مغلقة وكل دور الناقد هو قراءة علامات الدائرة ، وكشف أسرار النص الخفية . اذا قارنا بين البنوية والفكر القومى يأخذ بينهما الشكل التالى : اذا كان الفكر القومى يعتمد البلاغة فان الفكر البنوى يعتمد التكنيك .

تسمى البنوية الى رفع النقد الأدبى الى مستوى العلم الدقيق ، الذى يفكر نوايا الأمراد ويحتكم الى القوانين المنهجية . ويمكن تلخيص هذه القوانين بالشكل التالى :

١ : الركون الى مبدأ « سوسير » الذى يقول بأن اللغة هى وحدة معتدة من الانساق المتسلسلة ، والتي تشكل من حيث هى ذلك شيئا اسمه : بنية . ب : يمكن ارجاع الظواهر المرئية الى عدد محدد من الصفات التى تكون : نموذجا . ج : ان البنية — النموذج ، والتي هى تركيب ذهنى ، هى نسق من العلاقات ذات تجليات مختلفة . وان النماذج كلها ترتبط بمجموعة من التحولات ، ويتوافق كل منها مع نموذج من ذات العائلة بحيث أن مجمل هذه التحولات يشكل مجموعة من النماذج ، ترتبط ببنية مجازية ، وفقا لجملة قوانين يمكن اكتشافها . د : البنية نسق محكوم بانساق داخلي ، بجملة علاقات داخلية ثابتة ، او بجملة تعارضات ، وتعارضات ثنائية بشكل خاص ، تتسم بالتكاملية . ويعطى انساقها اولوية الكل على الأجزاء ، فلا يمكن فهم علاقة محددة بدون معرفة وضعها فى كلية العلاقات ، التى يمكن أن تظل ثابتة ، على الرغم من بعض التحولات . فالبنية محكومة بقاعدة الثبات البنوي . ان معرفة الانساق يفرض دراسة العلاقات الداخلية التى تختلف عن مظهرها الخارجى . الأمر الذى يعنى أن النموذج — البنية ليس معطى تجريبيا ، يمكن رؤيته . فهو لا يتكشف الا فى دراسة عناصره الداخلية (٤) .

تبدأ البنيوية بدراسة بنية العمل الأدبى ، علاقاته الداخلية فى تكاملها وتعارضها ، تبدأ به وتنتهى ، أى تجعل مرجع العمل الشاغل هو العمل نفسه . يستدعى هذا الشكل من المقاربة بعض الملاحظات السريعة ، ترتبط الأولى بالوظيفية ، والثانية بالتاريخ ، والثالثة بالدلالة الأيديولوجية للمنهج البنوي . ان البدء والانتهاى ببنية العمل الأدبى المفصلة ، يقود البنيوية الى فصل الشكل والوظيفة عن البنية ، وارجاعهما الى خدمة البنية ، بدلا من ان تراهما كعلاقين مرتبطتين بالقارئ الفاعل ، الذى يتحدد بالبنية ، ويستطيع من خلال فعله التأثير بالبنية أيضا . وهكذا تأخذ البنية شكلا مجردا لا يلتفت الى علاقات الانتاج والايصال ، اذ لا يمكن دراسة العمل الأدبى بدون الرجوع الى المرجع الخارجى الذى يحدد معايير الانتاج والاستهلاك ، التى تحدد معايير الشكل والوظيفة . تسعى البنيوية الى تطويل النص من الداخل « تحليل محايث » يسكن النص ، ويتعامل معه كنسق من الوظائف ، وكنسق من الاشارات الجمالية ، او كنسق من الاشارات الوظيفية ، فالعمل الأدبى فضاء مكثف بذاته ، انه اشارة ، مرجعه فيه : « انه ليس اثرا لسبب ، لكنه دال لدلول » . ان انفلاق النص على مرجعه الداخلى ، يطرح السؤال التالى : ما هو شكل العلاقة بين وظيفة الاشارات الجمالية المحايثة للعمل الأدبى ، والوظيفة الاجتماعية لهذا العمل ؟ لا نعثر على جواب صريح للسؤال ، حتى عهد طغيا البنيوية الى صيغة الخيال الشكلى مثلا .

ويظل التناقض واضحاً بين المفهوم الاجتماعي للوظيفة الأدبية ومفهوم الوظيفة الجمالية المحيطة للعمل الأدبي . ان معنى الإشارة الجمالية ، في حقل النبوية ، لا يتحدد بشكل استقبالي لدى متلق محدد اجتماعياً ، بل يتقرر في علاقة الإشارة بغيرها من الاشارات المكونة للنص . ينسب هذا الفصل بين معنى الإشارة «الخالص» ومعنى الإشارة المعين اجتماعياً، ان تعيين الإشارة ، أى تحققها ، لا يتم الا في نمط اجتماعي محدد يفسر شكل تكوين الإشارة وتكوين أثرها بالنسبة الى متلق محدد . يمكن ان نلمح في هذا التصور النبوي سلسلة من التعارضات : تقارب النبوية زمن النص الداخلي وتغفل الزمن الاجتماعي للكتابة ، تقارب انتاج النص وتغفل من استقبله ، أى تدور حول الكتابة وتنسى شروط القراءة الاجتماعية ، تدور حول المرجع الداخلي وتنسى المرجع الخارجي . وقد يقع ذاك التصور في مأزق كامل حين يجعل من النص انتاجاً وإشارة ، اذ ان مفهوم الانتاج يشير الى تاريخ الممارسة الأدبية ، في حين ان الإشارة تشير الى النسق المخلق . نلمح في كل هذه التعارضات زمن البنية المجرد ، الذي يجعل الأدب يتكون في زمن خالص به مفارق للزمن الاجتماعي الشامل (٥) .

النقطة الثانية التي يثيرها المنهج النبوي هي علاقة الأدب بالتاريخ فهو يتعامل مع العمل الأدبي كنسق مخلق ، يتحدد بملاقات الدال والمطلول القائمة فيه ، أى يفرق العمل في مفهوم الإشارة الفنية . ان انفلاق هذا المنهج على العمل الأدبي كوحدة مطلق ، يجعله ينسى ان وظيفة الأدب الاجتماعية هي عنصر أساسي في تكوين العلاقة النبوية بين الدال والمطلول ، وان النسق جزء وظيفي من الواقع المتغير ، وأنه لا يمكن فهم الإشارة الا اذا ارتبطت بالمستقبل (بكسر الباء) الاجتماعي ، أى اذا ارتبطت بالتاريخ الاجتماعي ان البدء بالعمل الأدبي كنسق مخلق يلغى إمكانية النظرة التاريخية الى البنى الجمالية ، ولا يسمح بلقاء بين التاريخ وعلم الجمال . وهكذا يصبح تاريخ البنية هو حاضرها المباشر الذي لا يفتح على تاريخ سابق ، ويصبح تاريخ الأدب جملة من اللحظات المتقطعة التي لا تتبل التوحد . تبدو البنية كما لو كتبت نسقاً يتعارض مع التاريخ . ان المنهج النبوي لا يستطيع ان يرى وحدة البنية والتاريخ القائمة على أساس التناقض الجدلي الذي يعيد صياغة البنى والتاريخ ، وهي لا تستطيع ذلك لأنها لا تتعرف على الأسس الجدلي لكل الظواهر الاجتماعية أى : الانتاج الاجتماعي . ان التعارض الذي تقيمه النبوية بين النسق والتاريخ يجعلها لا ترى التاريخ الا بالحد شكلين : يظهر التاريخ في الشكل الأول ككورة زمنية يعيد نفسه اليها لا نهائية ، فالبنى تدور حول نفسها ، وتتجلى ، ولكنها لا تفتح على زمن آخر ، فهي مكتفية

بزماتها . إما في الشكل الثنائي فإن البنى تنفجر بسبب عائق خارجي ،
فيصبح التاريخ سلسلة متعاقبة من الأطوار العارضة التي لا يمكن أن
يحكمها قانون . وهكذا يتفصل الزمن الحاضر عن الزمن التقابلي ،
ويتفصل الحاضر أيضا عن المستقبل ، ويلتفي مفهوم السيرة التحويلية
التي توحد البنية والتاريخ .

في هذا الإطار ، يشكل التهج البنيوي امتدادا للفلسفة الخالية ،
فهو لا يبدأ من الشخص ، ولا يقول بمنطق الشخص ، إنما يبدأ من
سلسلة من المفاهيم المجردة مثل : النموذج ، النسق ، البنية ، بعد أن
ينكر التاريخ فيها . وهو في سعيه هذا يعيدنا إلى أحلام الفلاسفة التي
كثفت تفتش منذ زمن بعيد عن « القوانين الفكرية للإنسان » أو « البنية
الفكرية للإنسان الشليل » . علما أن هذا الحلم قد انطوى منذ أن برهن
الفكر النظري أن الإنسان الشليل لا وجود له ، وأن الفكر انعكاس
لواقع اجتماعي محدد تاريخيا ، وأن جوهر الإنسان أسطورة ، فالفكر
كما الإنسان لا يدرس إلا في شرط تاريخي شخص (٦) .

إن البنيوية لا تتفصل عن نظريات : نهاية الأيديولوجيا وسيطرة
التكثيف والفكر التقني والثورة بما بعد الصناعية ، حيث يصبح النص
الأدبي موضوعا علميا محليدا بلا تاريخ وبيولوجيا ، ويصبح للنقاد
أو المفكر خبيرا تقنيا محليدا يتعامل مع أدوات تقنية محلية . لكن هذا
الفكر التكو فراط يؤكد وجود الأيديولوجيا في لحظة إنكارها ،
أذ أنه يفترض أن الواقع محليد ، وأن الثقافة
محليدة . أن الدعوة إلى الحيد في زمن التنمية
والثورة الوطني هي دعوة اغلامية تستفيد متاع
الفكر الرجمي تحت قناع بهي اسمه : الخبر
والتكثيف .

حساسية الخراط الجديدة :

ترفض البنيوية الواقعية باسم الاحتفال بالنص ، أما أدوار الخراط
فيرفضها باسم الاحتفال بالابداع الذي أعطى النص وخلقه . يذهب
البنيوي إلى قصده متكيا على نظرية واضحة الصعود ، أما الخراط
فيستبدل النظرية بالتكثيف إلى التليل المجرد أقرب ، ثم يمنحها مقام
النظرية فتصبح : نظرية الحساسية الجديدة . « نظرية » ليست جديدة ،
تبدأ بالتفكير الفن للفن وتنهي في سطور الصداقة والإبداع . إن ملحق
الخراط هو سعيه إلى توليد الجديد الطازج من قديم معروف . قديم كثير
الوشلية ، ينزع عن الجديد المرفوب قناعه ويتركه واضحا بلا أقطعة (٧) .
يفترق الخراط بين شكلين من الحساسية : جديدة تساوي الإبداع ،
وقديمة تملأ الإبداع الزائف ، أي الواقعية . ويرى أن هذه الواقعية

تنتمي الى زمن ذهب وسلطة مضت ووظيفة اندثر زماتها أيضا . يقيد الخراط الواقعية بحبال آلتها المتعددة ويلقى بها خارج طقوس الكتابة . الاثم الاول أصلها القديم المشدود الى شجرة المحاكاة الأرسطية ، التي ترى في الفن محاكاة للواقع . الاثم الثاني الشكل العتيق الذي يقنع بقواعد التناسب والسرد المترد والحبكة التي تعتمد ثم تنحل . الاثم الثالث رجوع الواقعية الى السلطة الحاكمة وتنازلها عن سلطة الأدب . يطلق الخراط الحكم الآخر بصمت أو بليصاح ناقص ، لكن شكل القول يزيح الصمت والنقصان : يؤدي الأثم الواقعي الى تثبيت الواقع القائم ، لأنه لا يبدأ بالواقع القائم ، والبده بهذا الواقع يؤدي الى تكريسه وتثبيتته ، إذ أن علاقة الواقعية بالواقع هي علاقة محاكاة واعادة انتاج .

الواقعية ، كما يراها الخراط ، محاكاة ، والمحاكاة هي نقل الواقع ، ونقل الواقع هو الاعتراف به والولاء للسلطة القائمة فيه . تصبح الواقعية في هذا التحديد مستبدة بالضرورة . يلزم الاستبداد أصلها النظري ، أي ان الواقعية كخطرية معرفية تنتج أوتوماتيكيا موقفا سياسيا سلطويا أو مستبدا . كيف لا ، وهي لا تحاكى إلا ما هو موجود وقتلم !! هذه النتيجة ، رغم بريق الأسلوب ، ليست صحيحة ، وذلك لسبب صغير ، هو أن الخراط لا يعرف معنى الواقعية النظرية . الواقعية لا تحاكى الواقع بل تعكس الواقع ، وبين المحاكاة والانعكاس فرق واختلاف ، ترتبط المحاكاة بالمرآة أو بالنقل المرآوي لواقع ظاهري ساكن ومجزوء ، بينما ترتبط الواقعية ببرآة مكسورة ، انها لا تعكس الواقع الظاهري بل ترصد القوانين السببية لحركة الواقع الفعلية . يقوم الانعكاس على أطروحتين : أولوية الواقع على الانعكاس ، وأولوية السيرة على الانعكاس ، أي أن انعكاس الواقع لا يتم بالرجوع الى الواقع المباشر بل الى تاريخ المعرفة الذي يحاول أن ينتج معرفة جديدة تلتقي مع السببية الاجتماعية للواقع الموضوعي . لا ينهض الأدب الواقعي ، إذن ، على المحاكاة ، بل على تجريد محدد للواقع ، ينتج في علاقته معرفة تتوافق مع المعرفة التاريخية المرتبطة بالواقع . ان علاقة الأدب بالواقع هي علاقة معرفة ، فريية بالضرورة من كل انعكاس مرآوي . مع ذلك ، فإن وصم الخراط الواقعية بالاستبداد لا يعود الى سبب معرفي ، بل يعود لولا الى موقف سياسي — أيديولوجي يخفي بلامحه وراء شيء اسمه : الحساسية الجديدة . إذا قرأنا زمن سبيلت ويقتطع هذه الحساسية ، نقرا بوصوح أكبر فكر للخراط ومقلده . فلماذا يقول داعي الحساسية الجديدة ؟ ! .

« ظهرت الحساسية الجديدة في أواخر الثلاثينات ، في أعمال مجدهين غابرو الى مسالمة المجهول ، ولكن عندما نهلت

الحساسية الجديدة للتضج والازدهار ، في أواخر الستينات ، بتأثير من الواقع الاجتماعي - ربما - ونتيجة لأن الحساسية القديمة قد استنفذت عطاءها - ربما - وبسبب من أن موجة « الواقعية » التي غمرت الساحة الأدبية بفناء كبير وجدوى قليلة . قد ثبت انحسارها وقصورها بما ، عندئذ ، تبلور مفهوم الحساسية الجديدة ، وثبتت أقدامها ، نهائياً ، وأصبحت هي المرجع الحقيقي ، والفنى في « الواقع » الأدبي في مصر .

هذه هي السيرة الزمنية للحساسية الجديدة . أما صفاتها ومزاياها فهي :

« أن الكلية الإبداعية - لسبب أو آخر - قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً ، واستشكالا لا مطابقة ، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات والعرياز .

وبسبب هذا ، فإنها تهجر لغة القواميس وتأخذ بـ « اللغة الرؤية » ، وتستبدل الواقع بـ « الحلم والأسطورة والشعر » ، وتستعاض عن المحسوس بـ « مغاور تحت الوعى » ، وتتخلّى عن المجموع المبهم من أجل « صيغة الأنا » كى تصل : « الى تلك المنطقة الغامضة ، المشتركة ، التى يمكن أن نسميها ما بين الذاتيات ، والتى تحل محل موضوعية مفترضة ، وغيرها » وبعد اظهار الصفات يعرض الخراط : « تقنيات الحساسية الجديدة » وهى : كسر الترتيب السردى الاضطرابى ، فك المقعدة التقليدية : الغوص الى الداخل ، تحطيم سلسلة الزمن السائر فى خط مستقيم ، تهديد بنية اللغة المكرسة ، ورميها نهائياً خارج متاحف القواميس . هذا هو جديد ادوار الخراط الذى يغامر نحو المجهول والرؤية والغامض والخفى ، والذي ينفلت من الواقع ويهضم القاموس ويقترب من تخوم الرؤيا ، حيث يعثر الفنان على جوهره المفقود ، فكان الفن لا يستعيد ذاته المفقودة الا اذا جعل الواقع مفقوداً ، فالواقع والفن يتفانيان ويتناقضان ويتناكران ، اذا وجد احدهما غلب الآخر وانصرف .

لا جديد تحت الشمس ، ولا فى بدايات الأنهار ومصباتها . انها تنائية الأرض والسواء مرة أخرى . او تنائية الروح والبدن مرة أخرى ، الفن سماء أو روح ، والأرض والبدن مبذولان لاتصلا الواقعية المتبذلة . لكن الأمر ليس بهذه البساطة أبداً .

قبل أن نقارب أفكار الخراط نشير الى ما يلى : لا يقوم الخراط بنقض مدرسة أدبية باسم مدرسة أخرى . بل يحارب مرحلة تاريخية باسم شعار أدبي ناقص الوضوح اسمه : الحساسية الجديدة . انه يحاكم التاريخ باسم الإبداع ، أى يستبدل الشخص بالجرد ، والموضوعى بالذاتى ، والجماعى بالفردى ، ويرشق بهذا الاستبدال ثلاثة أهداف برمية واحسدة : يرغض الواقع ، يضيق بالكلية الى درجة التطير ، فلا يستعمل الكلمة الا ووضمها بين قوسين أو اشغمها بصلة ، كئنه معتذر عن ضيق اللغة ، أو يعتبر الواقع شراً قيد الإبدال أو المسامحة أو المطاردة حتى الموت .

لكننا نعلم أن القبول بفكرة الواقع فلسفيا ،
والاعتراف به والركون اليه ، كان انجازا معرفيا ،
عقلانيا وديراطيا ، وثيق الصلة بتقديم المعرفة
الموضوعية وبتراجع الاشكال الفكرية الإظلامية
واللادرية ، وكان بالتالي ، أداة لمحاربة كل سلطة
مستبدة تؤيد سلطتها . بحجب الواقع ومظيم
المجهول .

ويرفض الخراط الواقعية . لكننا نعلم أن صعود الواقعية تاريخيا
ارتبط بمصر التنوير ، فأصبحت هي التصور الأدبي الذي نقل المكتبة من
مدار القصور الملكية المغلقة الى مدار الحياة اليومية وانهموم الشعبية . أما
الهدف الثالث الذي يستهدفه الخراط فهو : الزمن التاريخي لصعود الواقعية ،
وهو زمن صعود حركة التحرر العربية ، ولا يأخذ استنكاره شكل المواجهة
الصريحة بل صفة الإشارة والإيحاء ، حتى نكاد نظن أن هذا الزمن تقيض
للإبداع ، وأن زمن الإبداع الوحيد هوزمن الانهيار والانحطاط . لقد كان من
المفترض ، وهو افتراض مستحيل ، أن يحدث الخراط عن تناقضات حركة
التحرر الوطني ، حيث تساوى السلطة بين الشعارات الكبيرة وهميش
الجماهير ، وبين ممالك الوطن وتقييد المواطن ، وأن يطرح اشكالية التحولات
الاجتماعية والتحولات الثقافية . لكن افتراضا كهذا لا يستقيم ، لأن
الخراط لا يبدأ بالتاريخ بل بالإبداع ولا بالاستمرار بل لخصوصية الكاتب .
أضف الى ذلك أن صاحب « ساعات الكبرياء » كان غائبا عن ذلك الزمن
المتناقض الباحث عن التحرر والمثلث بالآوهام ، كان ينتظر زمن تقوم
الحساسية الجديدة . لكن دور الكاتب هو الاستقالة من كل زمن لا يحقق
الإبداع ، وانتظار لحظة الصفاء القادمة التي يحتفل الكاتب فيه بطوقه ،
بدون النظر الى الزمن الخارجى ، مقاتلا من أجل الاستقلال الوطنى كل ،
أو كان ملوثا بالهزيمة الى حدود الاهلة الوطنية .

الحساسية الجديدة دعوة ظلام تحتجب وراء جلال الأسلوب ،
حدودها قديمة قدم التراث . أول أفكارها قوة الكلمات أو قسسية
الحرف أو أولوية الكلمة على الوجود . تبسود الكلمة وجودا تتور حولها
الإنشاء ولا تتور حول الإنشاء ، كيانا قائما بذاته ولذاته ، يتغنى
بمرتبة ويفيض بقداسته على الآخرين . الكلمة تسبق الوجود ، أن
هيبت اليه تلوث . تصور قديم تصدر عنه كل آيات السحر والتعزيم
وتقيس المكتوب ، وكل الأشواق الى تغيير الملامم بالكلمات . الفكرة
الثانية : المبدع الذى تصدر عنه الكلمات ، الذى يعرف كلاما
لا يصرفه غيره ، أنه حابل الكلمة يتقدس بحقوقه المقدسة : نصيب
مزلة بمرتبة ، يصبح وظيفة قوامها الكلمة ، فيشرع الشرائع ويميز بين
الخير والشر ، وكما تسبق الكلمة الوجود ، يسبق الفنان — الخالق

القارئ ، يسبق الوجود الاجتماعي : انه الخالق الذي يقول ما يعجز الآخرون عن قوله ، انه خبير الكلمات الذي يحتاجه الآخرون ، ولا يحتاج الآخرين : يرسل الكلمات ويفسرها الآخرون ، فإن اعجزهم التفسير فتعوا بالتأويل . اما الفكرة الثالثة فهي الطقس : الكتابة طقس مغلل بين افراد عارفين ، طقس — مرتبة له زمانه ومكانه ومرتيبه ، ولانه مرتبة فان زمانه يختلف عن الزمن الاجتماعي ، وكذلك منه شأن المكان والريد ، فله موقعه وله قارئ عارف . هذا القارئ — العارف ، بلغة زماننا ، هو : « النخبة » التي تعارض : « الصلابة » ، او هو « الصفة » التي تفكر « العوام » . وهو ما يشير اليه الخراط ، مرتبكا ، بـ « المنطقة الغامضة بين الذاتيات والتي تحل محل موضوعية مفترضة » الكتابة الطقسية حوار علوي بين ذاتيات تبحث عن المجهول ، او مناجاة بين ذاتيات يصدر عنها الكلام ويعود اليها ، بدون ان يهبط الى « الموضوعية المفترضة » .

ان هذه الفكرة ، التي تتخصص من كلمة « النخبة » وتستبدلها بكلمة « المنطقة الغامضة بين الذاتيات » ، تعود الى جذر قديم : وجهه الاول لاموتى يشارك بين المعرفة والعوام ، وبين العلم والعنوش ، ويجعل من الكتابة سرا ومرتبة اجتماعية ، ويردع كل « رجل شارع » يتطلع لغضاب المعرفة والكتابة . الوجه الثاني يرتبط بالاول ، ويشير الى ادب الملوك ، حين كان الملك يحتكر الاديب ، فيبهر الآخر الشارع و « يملو » ، حتى ينسى اصوله الاولى ، ويظن ان الادب كما الاديب يولد ويموت بين القصور العالية ، ثم يستبدل بعد حين اسم القصر باسم اكثر اناقة هو الابداع . لم تتراجع فكرة الادب — الطقس الا في الأزمنة الحديثة ، زمن الواقعية ، حيث انفتح الاديب على الشعب ، او بشكل أدق : فرض الحضور السيلسي للشعب وضعا جديدا للادب وللاديب . الفكرة الرابعة التي يدعو اليها الخراط هي التكنيك ، فيصبح تجديد الادب هو تجديد التكنيك . مما لا شك فيه ان مفهوم التكنيك يلعب دورا حاسما في التحولات الادبية ، وهو الذي يقرر شكل الانتقال من جنس ادبي الى آخر ، ومن وظيفة ادبية الى اخرى . وقد قال به الشكليون انروس ، وبريشت ، ومنظرو الرواية الجديدة . . لكن الاشكال ليس في التكنيك ، بل بالعلاقة القائمة بين التكنيك ونيط الانساج الادبي القائم في شرط اجتماعي محدد . ان التكنيك المنحصر من الزمان والمكان لا وجود له ، لا يوجد تكنيك كوني لو علم : وان وجد في شرط خاص ساهم في تشويه العلاقات لا تحريرها ولا تجديدها . انفق التكنيك الموضوعي هو القارئ المحتل المرتبط بشكل معين من القراءة والكتابة . يقول الخراط بالتكنيك ، وقوله لا ينزاح عن فكره الفلسفي ، فهو يبدأ بالعلم ويعود الى العلم . التكنيك كما المبدع جوهر لا يخضع لضرورة

أو للسببية الاجتماعية ، لأنه أن قبل بالسببية قبل بمفهوم الواقع ،
الذى يهرب منه الخرافات ويتطير . ينتج من هذا التصور أمران ينصيح
تاريخ الأدب هو تاريخ التفكير المجرد ، فينخلع التاريخ الأدبي من التاريخ
الاجتماعي ، تاريخه تاريخ الإبداع الذى يحققه المبدعون . ويصبح الأدب
تقنية محضة تقوم على تقطيع الزمن وكسر السرد والفناء المقدسة واستظلم
الأساطير والأحلام والرؤى ، بدون أن تنظر الى وضع القارئ وإشكال
الانتاج والاستقبال .

تسمى فلسفة الخرافات الى أرجاع الأدب الى فاعلية روحية —
شكلية ، تنحصر من ثقل الواقع وتستبدل الآخر بالأشكال الفنية وباللغة
الطليقة . أى أن الأدب ثورة في اللغة والتفكير منفصلة عن الثورة
الاجتماعية، تهدم القوانين وتحرر الكلمات ، ولاتلتفت الى خارج القلوب .
يستعيد هذا المشروع كل الفلسفات الرومانتيكية وكل فلسفات الاغتراب،
التي تقول بالانعتاق من عالم المادة ومن كل عوالم الثنوء التي تلقى
بالإنسان في مظاهرة الاغتراب التي تقيم حاجزا بين الإنسان وجسوهه ،
فنجعل من عالم الروح او مملكة الفن فضاء التحرر الحقيقي . وأسؤال
هنا هو التالي : اذا كان موضع الأدب هو الروح ، فما هي النقطة
التي يتكئ عليها الخرافات من أجل زخرفة العالم المخترع ؟ أمام هذا
السؤال يصبح التحرر امتيازاً لنخبة ، أو تحرراً نخبوياً يصل الى
حابل الحرف والكلمة ، ولا يصل الى الملام الأدنى .

اذا عدنا الى محيار الصلابة في دلالتها الفلسفية ، نجد انها
مقولة مثالية بامتياز ، تضع الحقيقة في الإبداع المطلق ، أو في المبدعين ،
وتقيم بين الإبداع والممارسة اليومية حاجزا ، فتصبح حقيقة المبدع في ذاته،
علما أن الممارسة هي محيار الحقيقة الوحيد . ان فلسفة الخرافات
لا تبني فقط بناء مفهوم للحقيقة ، بل تنبع ايضا ببناء نظرية في
النقد الأدبي ، لأن نظرية كهذه لا تبدأ الا بالواقع والتاريخ ، والخرافات
لا يقبل بالواقع ولا بالتاريخ . فهو يقول بـ : « الانسحاب من الواقع
المحدد ، المضطرب ، الثقيل الوطأة ، الغنى بالتفصيل والهواجس والأمل
والشطحات و الإحباطات معا ، نحو اقلية قناع للواقع ، قناع مجرد
من لحمه ، مرئي بعمق صالحة ، في ضوء خارجي ، متساوي التوزيع ،
بنظرة زاهدة ، محايدة ، صامدة . ص : ٩ . مسألة الأديب ، إذن ،
هي الانسحاب من الواقع القائم وبناء عالم شفاف أوله الزهد ونهايته
الحياد . لماذا أخذنا بفلسفة الخرافات نقول : ان معنى الأدب هو اللوآذ
من شوارع الحياة المبتذلة الى « ملأور ما تحت الوعى » ، أو هو
الهرب من اليسومي الى المرمدي ، ومن المادي الى الروحي ، ومن
الخارجي الى الداخلي . نرى هنا بوضوح قسمة الفلسفة القديمة
القائمة على الثنائيات : السماء/الأرض ، الروح/البدن ، الأعلى/الأدنى ،

النخبة/المصوم ، المبدع/رجل الشارع ، الكلمة/الممارسة . النتيجة الأولى الصادرة عن هذه الفلسفة هي : أن مصدر الأدب هو الاغتراب الانسلي ، هو اغتراب الروح عن نفسها ، وما الأدب إلا أداة تصيد الروح الى نفسها المفقود . ان القول بالاغتراب الكوني ، ينسب أول ما ينسب شكل الصراع في الحياة اليومية : ينسب الصراع بين المتهور والجلاد ، الغنى والفقر ، المستعمر (يفتح الراء) والاستعمار . ويكرس هذا النسيان باسم مقولة لاهوتية قديمة هي : الظنق والإبداع (٨) .

من يرفض الواقع يرفض التاريخ ، ويستبدلها ببيئاته ينفذ الخلق . وزن الخلق مطلق . لكننا نعلم أن مفهوم الأدب ينهض على مفهوم التاريخ ، وأن التحولات الأدبية تتكون داخل التحولات الاجتماعية ، وأن تحديد التحولات يكشف عن طبيعة المستوى الأدبي القائم ، عن أشكال إنتاج واستهلاك الأدب ، عن شكل المصير الأدبي - الفنية المسطرة ، عن شكل علاقة القارئ بالنص المكتوب ، عن أشكال ايديولوجيا القراءة والكتابة ... ان معرفة المستوى الأدبي القائم في شرط اجتماعي محدد هي التي تفرض شكل التفكير الأدبي ، وتقيم علاقة صحيحة بين حاضر الأدب وماضيه ، وبين الأدب المحلى والكوني ، وهي التي تقرر بشكل الصياغة المطلوب للأسطورة والموروث . لكن تصورا كهذا يستبعد مقولة الإبداع بمفهوم الإنتاج ، ويربط الإنتاج الأدبي بالشكل الإنتاج الأخرى . ولهذا قلنا : ان حساسية الخراط تنقل الظاهرة الأدبية من مستوى البحث المحلى الى لاهوت الخلق الرافض لكل مقاربة علمية .

ان مآثر الخراط هو تقويم نتاج الواقعية المحدد بواقع وتاريخ محددين بكلمات أدبية لا ترتبط بالواقع ولا تقبل بالتاريخ . يتجلى هذا المآثر حين يقول : « ان الواقعية قد استنفذت أغراضها » . يكشف هذا القول عن مآثر الخراط كله . ان هذا القول يعنى ما يلى :

- ١ - الواقعية ضرورة تاريخية ، ظهرت كاتممكس محدد لعملة من الشروط الاجتماعية ، ٢ - قامت الواقعية بدور موضوعي في زمانها ، ٣ - ساربت الواقعية القديمة التطور التاريخي حتى تحولت وأصبحت حساسية جديدة ، ٤ - الواقعية هي المصدر الذي استلمته الحساسية الجديدة ، وأعطت صياغته على ضوء المستجدات الاجتماعية ، خاصة أن الخراط يميز بين الحساسية القديمة أي الواقعية والحساسية الجديدة التي يدعو اليها كجديد . يتفكر الخراط للنتائج الصادرة من قوله ، إذ أن الواقعية ، أي الحساسية القديمة ، بضاعة سلطوية سيئة التفكير « ملأت الساحة بغناء كثير وجدوى قليلة » . ان تكرار الخراط واضح السبب : ان القول بعلاقة تاريخية بين الحساسية الجديدة والقديمة يدفعه الى قبول ما ينكر : الواقع والتاريخ . هذا

هو السبب الأول . السبب الثاني : هو عجز الخراط من صياغة مفهوم جديد ، فهو يأخذ بفكرة الحساسية الجديدة ، لأنه لم يجد مفهومه المناسب ، لكن كلمة « الجديدة » تتضمن كلمة أخرى هي : « القديمة » ، فلأخذ بالكلمة الأخيرة مكرها ووصم بها الواقعية ، بدون أن يرى التناقض القائم في فكرته الجديدة . السبب الثالث هو تصور الخراط الفيلسفي الذي يجعله ينكر كل أشكال الواقعية قديمة وجديدة . السبب الرابع هو لعبة الوجه والقناع التي تحكم خطاب الخراط ، فهو يتحدث بالأدب وبالسببية ، لكنه لا يريد الحديث بالسياسة بصوت عال ، فيجد غرضه المثالي في محاربة الواقعية أدبا وتاريخيا وسياسة ، فهو لا يهاجم الواقعية الا وهاجم معها الفترة السياسية التي سالت في الخمسينات والستينات . وهكذا يفوض الخراط في الشؤون الدنيوية وهو يتمتع عنها ، ويتحدث بالسياسة وهو غارق في الإبداع ، فيبدو ابداه قناعا .

يتجدد مأزق الخراط كلما قارب الواقع بلدوات تنكر الواقع . ولهذا يصبح حديثه عن طه حسين والملازمي ونجيب محفوظ ويوسف ادريس بلا معنى ، فهو لا يراهم في التاريخ بل يحدسهم بالحساسية . وكذلك تضع « أبوته » للكتاب « الجدد » . ان اشارته الى : صنع الله ابراهيم ، والفيطلي وأصلان ويحيى الطاهر عبد الله مجرد مواد يستند بها نظريته . فالجيل القديم كان يحاور زماته ، والكتاب « الجدد » يتابعون الصوار مع زمن مختلف وبخبرة جديدة . والجديد كما القديم لا يهرب من الواقع ولا يتنكر له تنكر الخراط .

ان حديث الإبداع والواقع البديل قديم ، ويمتد من سطور الميثافيزيقا الكاملة الى فلسفة الاغتراب ، ويجد له مكانا في بعض المدارس الرومانتيكية ومشكلة الحساسية قديمة بدورها ، فقد ظهر في القرن الثامن عشر من يقول بـ : تفكك الحساسية ، ويحتج على انتهاك الانسان للطبيعة ، ويطالب بالعودة الى براءة الانسان الاولى ، الى « مفكور الذات » ، حيث يتألف الانسان مع النجوم ويصنfy الى الطبيعة وتصفى الطبيعة اليه . ونجد موضوع : « الحساسية الجديدة » عند « هيربرت ماركوزه » ، وهو موضوع غامض على حد قول تليذه : « باري كيتس » (٩) . وقد رفع « ماركوزه » شعاره كي يصون ذاتية الانسان من القمع البيروقراطي ومن وطأة الآلة ، وجعل من الشكل الفني ملاذا للروح المفترية . وكانت لمساءة « ماركوزه » انه لم يجد نقطة ارتكاز يقيم فوقها الخيال الفني كي يحرك العالم . الخراط يكرس لمساءة « ماركوزه » مع فرق بسيط ، هو ان الآخر كان يحتج ضد تهر الآلة في مجتمع يعرف تاريخه ، أما الخراط فينطلق من مجتمع لا يعرف تاريخه ولا يعرف ان وصلت اليه الآلة أم لم تصل .

ان نقد الخسراط للواقعية كالنقد الذى سبقه ،
لا يقدم جديدا حقيقيا ، لانه يخطئ اللحظة التاريخية
التي تحدد وظيفة الكتابة ، وهذه اللحظة هي : التحرر
وطنيا واجتماعيا . امام هذا الخطأ تظهر قوة الواقعية ،
واختلافها عن التصورات الأخرى . ان الواقعية
مهما أخطأت ، وكثرا ما غلطت ، ومهما تعثرت ،
وعثرها كثير ، نظل قادرة على تجاوز الخطأ
والعثر ، وتبقى قادرة على تقويم ذاتها . اما سبب
ذلك ، فهو رجوعها المستمر والمتجدد الى الواقع
المستمر والمتجدد ، الذى يفرض الأفكار ، والذى يرفض
الأفكار ، والذى يصحح الأفكار ، في شروط محددة .

الواقعية في الثقافة المصرية :

إذا أردنا ان نفكر مفهوم الواقعية في كتاب المصالح وانيس ،
علينا ان نطرح الأسئلة التي طرحها الكتاب ، او تلك التي طرحها زمن
الكتاب عليه ، وهي : لماذا الدعوة الى الواقعية ؟ ما هي خصائص
الواقعية ؟ ما هي وظيفة الواقعية ؟ وإذا أردنا ان نلخص الأسئلة في سؤال
وحيد ، نقول : ما هي جلة المراجع الموضوعية التي تفرض موضوعيا
ظهور الواقعية ؟ مهما يكن وضع الأسئلة ، فان الأمر الأكيد ، ان الواقعية
لسم تلد بقرار ذاتي ، اذ كان ظهورها استجابة لوضع جديد ، ومرآة
لتوحد المصالح وانتقاله سياسة وثقافة .

ما الذى يجعل الواقعية ضرورة ؟ يعثر الكتاب على الإجابة ،
ويربطها باسم الشبلي أو الحداثة أو روح العصر : « ثارت معركة
بين شبلي الأدب وشيوخه ، أو بمعنى أدق بين أنصار الواقعية وأعدائها ،
فالمدرسة الحديثة تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيا ، وأن تعمم
منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة المجتمع في تلقه وإلمه وتعلمه
من : ٢٧ » . ويقول الكتاب في موضع آخر : « والناس يتحدثون عن
الواقعية ، ، لأن مشاكل العصر الحديث في مصر — في السياسة
أو الأدب أو الاجتماع — تلح على الناس الحاحا شديدا منذ زمن طويل .
من : ٢٥ » . وقد يضيف الكتاب ايضا لموضوعه فيقول : « ان
المعركة ليست على وجه التحديد نضالا بين شيوخ الأدب
وشبانه ، انما هي قائمة بين أعداء المدرسة الواقعية وأنصارها .
من : ٣١ » . ترتبط الواقعية ، إذن ، بـ « المدرسة الحديثة » ، بـ
« مشاكل العصر الحديث » ، بـ « شبلي الأدب » . او نقول : انها

ترتبط بجديد الحركة الاجتماعية في مصر ، التي تناهض الاستعمار وتنزع الى الاستقلال الوطني ، والواقعية تريد ان تكون مرآة فاعلة للجديد الذي يتكون ، فتلقطه وتظهره واضحا ، وتعمل على تطوره وارثائه . وبسبب التزامها في الدفء عن الجديد ، فان الواقعية تناهض القديم ، وتتصدى لـ « شيوخ الأدب » الذين ينكرون الجديد ، ويسخرون اقلهم للدفاع عن القديم ، ويسهمون في توطيده وفي اجهاض الجديد . ولهذا فان الواقعية بمسركة بين طرفين متناقضين مكاتها الادب، وان كانت تتضمن جملة الملانل الاجتماعية ، او لنقل : انها بمسركة سياسية ذات شكل ادبي .

اذا كانت الواقعية بمسركة بين جديد اسمه التحرر الاجتماعي وقديم اسمه التبعية والاستعمار ، فانه يضمن عليها ان تنتج موضوعية الواقع الاجتماعي ، المحكوم بصراع يدور بين طرفين متناقضين ، وان تظهر الوضع الاجتماعي للأطراف المتصارعة ، وان تكشف عن الجديد والقديم في الصراع الاجتماعي — الوطني للقائم . ان هذا الهدف ، الذي تقوم الواقعية عليه ، يجعل المقاربة الواقعية تلخذ بكل علاقات المجتمع المتصارعة ، ولا تقبل بالجزئي او العارض . وفي هذه المقاربة تتكشف خصوصية الواقعية . يقول الكتاب : « فالأديب في مصر مثلا لا يكفى ان يقتصر فهمه على القرية مثلا ، اذا كان قد نشأ في القرية ، او على الحياة في القاهرة اذا كان ابنيا قاهريا » وانما الواجب ان يكون ذا فهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة ، وعلى بيئة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه . ص : ٢٨ . ويتضح هذا التركيز على الفهم الكلي لعلاقات المجتمع في الموقف التالي : « فمن واجب الأديب الوائمي ان يكون ذا نظرة متكاملة الى المالم الذي يحيا داخله ، نظرة تعبر عن فهم بمقارب لهذا الكون وأطواره ، وبشكل خالص ينبغي ان يتضح هذا جليا في فهمه لمجتمع الخاص وتجاوبه معه . ص : ٢٨ . يتجلى في هذا الايضاح ديلكتيك الفردى والمجتمعي ، الذي يلزم ان تصاغ التجربة الفردية على ضوء التجربة الاجتماعية ، وديالكتيك المالم والخاص ، او الكونية والتميز ، الذي يفرض ادراك التجربة الاتسائية على ضوء التجربة الخاصة والمحلية . يومية الكتاب في هذا الديالكتيك الى وحدة وخصوصية الصراع : صراع كونى بين قوى التحرر والاستعمار تندرج فيه المجتمعات كلها ، لكن هذا الصراع لا يلبث ان يتميز في كل مجتمع على حدة فيأخذ شكل المجتمع الذي يدور فيه . ان مقسولة الصراع الاجتماعي ، الكونى منه والتميز ، هي احدى مقولات الواقعية الأساسية . ومن يقول بالصراع يقول بالحركة والتغير . ولهذا فان الادب الواقعي لا يظهر الواقع في سكونه بل في حركته ونزومه

المسلم : « لا يكفى أن يكون فهم الأديب متكافلا ، وإنما ينبغي أن يتكون فهما بتطورا . ص : ٢٣ » . الفهم المنظور هو ذاك الذى يرمد نبض الواقع ويشير الى الجديد المنبثق عن الصراع فى مضله الكونى واثره المتميز . يمكن القول فى هذا المدار : تكتب الواقعية عن الكلية الاجتماعية المتصارعة والمفتحة على اتسق التغيير ، فكأن رمد المتحول هو اتسق الواقعية الأول .

تبدأ الواقعية بكلية الواقع ، بالمجتمع فى مستوياته كلها ، والكتابة تجد لها مكانا فى احد هذه المستويات ، واسمه : المستوى الإيديولوجى . والكتابة لا تبدأ من الواقعية كمنظريه أو كحزمة من المفاهيم النظرية ، إنما تبدأ من كائن اجتماعى اسمه : الكاتب الواقعى . وإذا كانت الواقعية قادرة على مقاربة المجتمع ، فاتها قدرة بالضرورة على تحديد وضع الكاتب ، وعلى تحديد خصائص الكاتب الواقعى . او لنقل بشكل آخر : تتضمن الواقعية ، فى مستوى الكتابة ، اشارتين : اشارة أولى تحدد معنى الكتابة الواقعية نظريا ، و اشارة ثانية تومىء الى القواعد الكتابية ، التى إذا اخذ بها الكاتب الواقعى ، استطاع أن يمارس دوره ككاتب واقعى . فلا تستطيع الواقعية أن تحقق ذاتها ، أى تستعلن كجديد فى الكتابة ، الا اذا ومى الكاتب ، بشكل صحيح ، معنى الواقعية . يتكاثر السؤال إذن الى الأسئلة التالية : ما هو الكاتب ؟ ما هو الكاتب الواقعى ؟ ما هو معيار الحقيقة فى الكتابة الواقعية ؟ يجب كتسلب « فى الثقافة المصرية » من الأسئلة بالشكل التالى : « ان الأدب نتاج اجتماعى ما فى ذلك ريب ، ، ومن المسلم به اليوم أن صور الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكرى مستمدة من واقع المجتمع الذى نشأ فيه . وفضلا عن ذلك فعملية الكتابة والطباعة والنشر عملية اجتماعية لا يمكن تصور قيامها بغير الناس ، الذين يكتب الأديب وينشر لهم ويؤثر فيهم . ص : ٢٨ » . الأديب علاقة اجتماعية ، يتحدد بميلاته اجتماعية عناصرها الكتابة والطباعة والنشر ، التى تنتج شيئا اسمه الكاتب ، وتربيته فى سوق ثقافى اجتماعى ، من أجل مستهلك خاص اسمه القارئ . وهكذا يخضع الأدب الى عملية الإنتاج والاستهلاك ، انه علاقة اجتماعية فى جملة من العلاقات الاجتماعية ، او كما يقول «ريشت» : ممارسة فى جملة من الممارسات الاجتماعية . هذا هو وضع الأديب والأدب بشكل عام . لكننا هنا نواجه قانونا عاما يقول : أن الأديب كما الأدب لا وجود لهما بشكل عام ، إذ انها يرتبطان بالقوى الاجتماعية المتصارعة ، فينقسمان الى أدب واقعي واقعيين ، وأدب وأدبيين (تقليديين) اولهما يدافع عن الجديد ، وثانيهما يكرس ما هو قائم . ان ارتباط الأدب الواقعى بالجديد الاجتماعى ، هو الذى يجعله يقوم بالزجاج

مزدوج : انزياح معرفي ينزع الى انتزاع المعرفة الموضوعية ، وانزياح سياسي ينزع الى الوقوف الى جانب القوى الاجتماعية الجديدة في عصر التحرر الوطني .

يكون الأدب واقعيا حين ينتج لبا كل العلاقات الاجتماعية المتصارعة : « والمثالة ليست عسيرة الحل اذا ادركنا ان هنك في كسل مجتع واقعا اكبر يستند وجوده من القصور الملم للمجتمع في سياسته واقتصاده وفكره وفنه ، وهناك التجربة الشخصية للكاتب ، وهي جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه . وكل كاتب لا يحاول ان يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام هو بلا شك كاتب فقير . » ص : ٣٧ .

انزياح الواقعية الاولى عن الادب التقليدي هو اذن انزياح معرفي يجعل الكتابة تبدا بجملة المستويات الاجتماعية . الانزياح الاخر سياسي ، او لنقل : انه موقف متحيز ، يدافع عن القوى الاجتماعية التي يساهم ، او لا يعترف بها ، الادب التقليدي . يقول الكاتب : « ولكن هل صحيح ان مصر كلها على هذا الطراز ؟ ان هناك مصرا اخرى - مصر التي يعيش فيها ملايين من العمال والفلاحين والطلبة والوطنيين يعملون في المصانع والحقول والمعامل والدواوين ، مصر التي بتصارع في ضميرها القلق والامل ، مصر التي حاربت في القتال ومازالت تصارع دفاعا عن استقلالها وشرعها وحريتها . » ص : ٣٠ - ٣١ .

تقوم خصوصية الواقعية على وحدة المعرفة والسليسة التي تنزع الى هدم ثنائى البعد : هدم الادب القديم وانتزاع ادب متحيز ينتج اثرا سياسية تنزع الى هدم الواقع الاجتماعى القديم الذى هو اساس الادب القديم . ان وحدة المعرفة والسياسة هي اساس المشروع التحويلى الذى تحمله الواقعية ، والذى يرتبط دائما بتشكيلة اجتماعية - اقتصادية محددة ، اى بتشكيلة محددة تاريخيا . وهذا هو الامر الذى يجعل الواقعية تقول بـ : مكانية وزمانية العمل الادبى ، فالادب لا يكون ادبا الا حين ينتج ممبرنة محددة مرتبطة بواقع كليل التحديد تاريخيا ، وهذا التحديد هو الذى يلقى الضوء كميلا على خصوصية الواقعية . ويمكن لنا ان نقول : لا تمايز الواقعية بين التجربة الذاتية والتجارب الاجتماعية بل تمايز اولا بين الواقع الزائف والواقع الصحيح ، وبين الوهم الذاتى والمعرفة الادبية ، وبين التجريد الاجتماعى الزائف والتجريد الاجتماعى المحدد . وعلى هذا ، فان الواقعية ، في معناها الصحيح ، لا تقدم الادب الى ادب واقعى وادب لا واقعى بدون تحديد ، اذ ان قسمتها المضرة هي : الادب الصحيح والادب الزائف ، والادب الزائف يهرب من تحديد الواقع والتاريخ .

نصل الآن الى السؤال الثالث : ما هو معيار الحقيقة في الأدب الواقعي ؟ قبل ان نجيب عن السؤال ، نستعيد بعض أفكار كتاب « في الثقافة المصرية » : « ولكن الحقيقة ان طبيعة الواقع ليست واضحة وضوحاً مباشراً ، كما قد يبدو لأول وهلة ، وان كل فنّان في حلجة ان يمثل مجهولاً في تحليل تجاربه حتى يستطيع ان يرى الحياة على حقيقتها . » ص ٢٨ ، « انما الواجب ان يكون (الكاتب) ذا فهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة . » ص : ٢٨ ، « ان في كل مجتمع واقعا اكبر يستند وجوده من التطور المسام للمجتمع ، في سياسته واقتصاده وفكره وفنه . » ص : ٢٧ . يشير القول الأول الى ضرورة تجاوز المباشرة العيانية الذي لا يعطى معرفة صحيحة . ويشير القول الثاني الى ضرورة فهم المجتمع في كل علاقته المتصارعة . ويشير القول الثالث بمنهج جديد الى ان الأدبي لا ينقل الواقع المرئي بل ينتج بطريقته الخاصة الواقع الاجتماعي بعد تحليل وتركيب مستوياته الاجتماعية كلها سياسة واقتصادا ومكرا . تدعو هذه الاقوال الى انتاج ادبي مرتبط بالحقيقة ، اي بالمصرمة الموضوعية . وقد يقول البعض ان اقحام مفهوم الحقيقة على الأدب عسف وتضييق . وقد يستشهد بـ « رولان بارت » وهو يميز بين الحقيقي والصحيح ، او بـ « آلتوسر » وهو يكتب عن حقيقة لا ضمان كامل لها . ان هذا القول او ذاك لا يثان صحة السؤال ، فالأدب ليس لعباً خالصاً او مجرد استراحة للخيال ، انه شكل من المعرفة ، والمعرفة تطرح سؤال الحقيقة ، وان تميزت . ولهذا نقول : الأدب الواقعي ينتج معرفة يبرهن التاريخ عن خطئها او صوابها . وقد نسأل هنا : هل يلتقي الأدب بالتاريخ ، ونعطي اجابة ايجابية . ويمكن لهذه الاجابة ان تأخذ الشكل التالي : تتجلى الحقيقة الأدبية حين تتفق المعرفة الأدبية التي تنتجها ايدولوجيا جبالية محددة بايدولوجيا علية مع المصرفة التاريخية . معنى هذا ان الأدب يلتقي التاريخ في حقل المصرفة الموضوعية ، التي تتضمن التاريخ والأدب . اذ ان الأدب لا يقوم ولا يتعرف الا داخل التاريخ . ان هذه النتيجة اساسية لسببين : اولهما : ان الحقيقة الأدبية لا تنهل في علاقات التطبيق او الانعكاس القائمة بين الواقع الاجتماعي والعمل الأدبي بل في لقاء المعرفة الأدبية التي تنتجها علاقات العمل الأدبي المرتبط بالمجتمع محدد مع المعرفة التاريخية المرتبطة بهذا المجتمع . اما السبب الثاني : فهو تكثر الأعمال التي تنتمي وهما الى الواقعية ، والتي تجعل من الواقعية مجرد شكلية ساذجة تختزل الواقع الى قوتين مجردتين يربطهما « بطل ايجلسي » يفضى مراعه دائما الى نهلية متفائلة . ان ما ينغمس هذه الأعمال المدعاة خطأ بالواقعية هو خصوصية الشرط الاجتماعي ومعرفة الزمان والمكان ، اي ينقصها معرفة الانتقال من

الذهنى الى الواقعى ، ومن العمام الى الخاص ، ومن الفراغ المجسرد الى التحديد الموضوعى .

وظيفة الكتابة الواقعية :

نصل الآن الى وظيفة الكتابة الواقعية . تنتج هذه الوظيفة من خصائص الواقعية ، التى ترصد التحصيل فى وحدة المعرفة والسبالة ، وتدمو الى التحويل فى موقف متحيز ، وتبنى الموقف الأخير على ضرورة موضوعية . يقول كتّاب المالم وانيس ، « لا يكى أن يكون فهم الأديب متكابلا ، وانما ينبى أن يكون متطورا كذلك . هذه هى النظرة الوحيدة التى تحترم حياة الانسان وتؤمن بمستقبله ، وهى نظرة تجعل من صناعة الأدب رسالة ، ومن الأديب رسولا مسؤولا . من : ٣٣ » ، « وقد عجز كثير من الكتّاب فى العصر الحديث أن ينكروا دور الأدب فى الملوك الانسانى وتأثيره على النفس . من : ٣٩ » . أن القول بوظيفة الكتابة ليس امرا جديدا ابدا ، فالجديد هو المنهج الذى تتكئ الوظيفة عليه . فقد اعترفت أقدم المجتمعات بـ « سلطان المارف » ، ولم تكن هذه السلطة الا وظيفته الاجتماعية ، التى يتفرد فى القيام بها . ولا يتسوم بها غيره . وكذا الامر فى « ادب القصور » الذى يربط الناديب بـ « الامارة » . كما لعب المثقف دورا أساسيا فى المجتمعات الطبقة موحدا بين الإدارة وإنتاج الأبيولوجيا الطبقة التى تسوغ وتبرر العلاقات القائمة ومعمل من أجل تجديدها الى ما لا نهاية . فى هذه الأحوال كلها كان مرجع الكتّاب هو السلطة وكانت للكتابة وظيفة اجتماعية . أن جديد معنى الوظيفة فى الواقعية يظهر فى اختلاف المرجع الذى به تبدأ والمرجع الذى اليه تنتهى . فهى تبدأ بالواقع الموضوعى وتنتهى الى 'القوى الاجتماعية التى تحمل مشروع التحرر الفعلى ، أى أن وظيفة الواقعية تتوسد موضوعية ثنائية البعد : موضوعية فى المقاربة (الواقع) وموضوعية فى الأثر (التوجه الى القوى الصاعدة تاريخيا) .

تستلطن وظيفة الكتابة الواقعية فى معانيها كلها فى ربطها الكتابة بمشروع التحرر الاجتماعى فى شرط تاريخى محدد ، ويتسم شرطنا العربى بشئ محدد هو : التبعية سياسة واقتصادا وثقافة ، التى تولد بتسكل مباشر شيئا آخر اسمه : القمع الاجتماعى . وفى ديكالتيك البعيرة والقمع يتحقق تمرکز سلطة الدولة وتضخمها الاخطبوطى وتمهيش المجتمع المدنى وكسر الوحدة الوطنية وتفكك العلاقات الاجتماعية ، حتى أصبح تمهيش المجتمع المدنى وتدميره شرطا أساسيا لبقاء السلطات الحاكمة . فى هذا الشرط العربى ، تدور العملية الأدبية كملقاة فى الصراع القائم بين

المجتمع المدني والسلطة السياسية ، وتنقسم وظيفة الكتابة : كتابة تسعف السلطة وكتابة مختلفة تتكون في نضال الطبقات الشعبية ، وهذه الكتابة المختلفة هي الواقعية . وقراءة سمات الوضع العربي الراهن نقراً وظيفة الواقعية في شروط عبادة التضرع الوطني : الدفاع عن حرية الإنسان ، محاربة الفكر الاطلائي ، الدفاع عن الهوية الوطنية ، الدعوة الى الوحدة الوطنية ، استنهاض العقل ودوره ، ربط الحاضر بالماضى ، الكشف عن الوجه الاستعماري ، تجسيد الانسان فكراً وطاقة ونملاً .

تطعن هذه السمات ان اختلاف الواقعية عن غيرها من المناهج الكتابية لا يقوم على اختلاف في التفكير او في تصورات الشكل . كل ما في الامر ان الواقعية انتاج ادبي محدد ، فالانتاج بشكل عام لا وجود له ، والواقعية تمارس دورها في نمط انتاج محدد . سمته التوعية ، فتعطى ادبا يرفض الوضع القائم ويفتش عن منهج في الحياة جديد . الواقع ، اذن ، يسبق الكتابة ، والوظيفة تسبق الشكل ، والشكل الفنى الجديد يتغير بتغير الوظيفة الاجتماعية ، فكل الدعوة الى الحرية في افكار الواقعية ، بمعناها الدقيق ، هي دعوة الى : « علم جمال جديد » .

الواقعية : مقاربة نقدية :

كل جديد يحمل ضوابط زمانه ، وهكذا كان حال : « في الثماننة المصرية » . كان موهونا بلغة زمانه ، وبحدود النظرية التي يستند اليها . رسم ملامح الواقعية كما كانت تبدو ، او كما كان يعتقد ، فجاءت ناقصة او غائبة . ولولا نسخة الزمان التي تنصلنا عن ميلاد الكتاب لمسا ظهر النص ولا بدا الغمام . تتجلى حدود الكتاب في جملة مفاهيم : الادب كنتاج اجتماعي ، نظرية الانعكاس ، مفهوم النقد ، الادب والايديولوجيا . الادب والسياسة « » . لن نقارب هنا كل هذه المفاهيم ، سنكتفى ببعض الاسئلة حول مفهوم الواقعية .

الواقعية ومرجع الكتابة :

يقول الكاتب : « وبالاختصار هناك شعب بأسره يضطرب بالحياة والتعلق والتطلع الى المستقبل » . ومثل هذه الحياة ، مثل هذه المآلئين من أبناء الشعب تستطيع ان تزود الفنان بعبادة حية لفنه لو شاء هو ان يختار . ص : ٢١ » . ويقول ايضا : « لماذا لم يحقق الادب المصري كل ما كان يجرؤه الناس من تعبير عن وجدانياتهم وعواطفهم ؟ » ص : ٣٦ » . اذا نظرنا الى هذين القولين ، نكاد نعتقد ، ان الواقعية تبدأ بالانسان المأثر و تنقل عواطفه وترجم قلقه وتمكس تطلعه ، نكتها تنظر الى الانسان ونكتب ، وتتطلع الى عواطفه وقرسم ، اي انها تتكون كملاعة

مستقيمة بين العلم وموضوع الكتابة . تبدو الواقعية صورة مباشرة لما هو قائم ، او علاقة آتية بين الكاتب والمكتوب . ومع أن الكتاب يؤكد على ضرورة الفهم المتكامل لما هو قائم ، فإن هذا لا يبطل من الأمر شيئا ، لأن سؤالنا يظل غائبا او ناقصا الوضوح . السؤال هو : كيف يتحدد مرجع الكتابة؟ أو من أين يبدأ الكاتب الواقعي كي ينتج كتابة واقعية تلتقي بقارئ محدّد ؟ يشير الكتاب الى حياة الناس ، لكن هذه هي أطروحة أولى لا يكتمل الا بالطروحة ثالثة . تتضمن الكتابة مرجعا موضوعيا تلتقى البعد : حياة الناس أى الواقع الاجتماعى وشكل الكتابة القائم الذى ينقل بشكل متميز هذه الحياة . لكن كتابنا يؤكد على بعد واحد وينسى البعد الثانى . فالأدب لا يعكس الواقع فقط بل يعكس فى بنينه أيضا شكل المعيار الجمالية المحددة أيدىولوجيا والقائمة فى هذا الواقع المحدد تاريخيا بنوره . ويتكون الأدب الواقعى فى حقل اجتماعى محدّد ذى ممارسات أيدىولوجية - جمالية محددة . أن الأمر الذى ينسأه الكتاب هو : شروط انتاج العمل الأدبى ، وشكل العلاقة بين الأدب الواقعى وأشكال الأدب الأخرى القائمة فى المجتمع . والسؤال هنا : اذا كانت حياة الناس هى مادة الأدب الواقعى ، فمن أين يستمر هذا الأدب أدواته الفنية ؟ او : اذا كان الأدب الواقعى يعتمد الواقع الموضوعى مرجعا ، فما هى المواد الأدبية الواقعية التى يعتمدها الأدب الواقعى فى بنسائه علىلته الأدبية ؟ يدور السؤال فى شكله حول موضوع التحويل الشامل الذى ينزع الى الأدب الواقعى ، اذ أنه يسمى الى تحويل الواقع فى علاقاته المتعددة ، ومن بينها انطلاقات الأدبية . يقف كتاب « فى الثقافة المصرية » أمام هذه النقطة صامتا ، ويكتفى بمرجع وحيد غامض : « التعبير عن عواطف الناس وتطلعاتهم . . . » . لكننا نعلم أن الكتابة لا تتحدد الا فى تاريخ الكتابة ، فى سرورة تحولات الكتابة ، ودور الحاضر هو اعادة طرح الاسئلة وتعديل العلاقات ، أى أن الكتابة تبدأ بمواد كتابية قائمة وتميد ترتيب علاقاتها ، فالكتابة التى تبدأ بجديد مطلق لا وجود لها . الواقعية انتاج جديد لمكتوب والشئى القائم ، ولكن من وجهة نظر التحولات الاجتماعية الجديدة . أنها مداخل فى الحقل الأدبى القائم ، تقرأ معايير الجمالية - الأيدىولوجية ، وتبينها بشكل جديد ، بحيث تنزاح هذه المعايير عن وضعها القديم وتأخذ دلالة جديدة . وسعى الواقعية الى تدمير دلالة المعايير الجمالية القديمة ، هو الذى يعطى الأشكال امكانيات لاستنهاية ، وهو الذى يخلق الأشكال الجديدة ، ويقيم علاقة جديدة بين العمل الأدبى والقارىء ، بعد أن ينقلها الشكل الى وضع جديد ، وما ابتكار الأشكال وتجريبها والدعوة الى « علم جمال شعبى - فرامشى » الا اثرا للشكل الجديد الذى يعيد صياغة مواد قائمة فى الحاضر او موروثة من الملقى .

يقضين : « في الثقافة المصرية » دعوة الى عمل سياسي جديد (الواقعية في السياسة) ويمثل الأدبي الجديد بالسياسي الجديد ، وينسى أن جديد الأدب الكامل لا وجود له . ولهذا يدعو الى الواقعية ولا يشير الى مقدمات الواقعية ، أو لا يشير الى التاريخ الأدبي الذي يمكن الركون اليه ، والذي يتضمن مواد واقعية أولية ترتبط بتاريخ اجتماعي محدد . ويمكن لنا أن نشير ، هنا ، وبشكل سريع ، الى العلاقة بين الحاضر الأدبي والموروث الأدبي . ان علاقة كهذه لا تقوم بين زمنين مجردين ، يستمر أحدهما في الآخر ، أو يخضع أحدهما للآخر بشكل تصاعدي أو انتقائي ، بل تستقيم بفضل علاقة ثالثة هي : الوظيفة الاجتماعية لاستعادة الماضي من وجهة نظر الحاضر ، التي تجعل الكتابة ، رغم تناقضاتها ، سلسلة لا تنقطع ، وتجعل القراءة أيضا سلسلة بلا انقطاع ، اذ لا يمكن مخاطبة القارئ الا برموز يعرفها .

تتكون كل كتابة اجتماعية في نسق كتابي محدد ، يتضمن اشكالا من الكتابة ذات مقاربات وفروقات ومراجع مختلفة . وهذا النسق ذو تاريخ ، يرتبط الحاضر فيه بالماضي ، ويرتبط الحاضر فيه بالمستقبل ، علما ان هذا الارتباط مشروط بشكل التحولات الاجتماعية . وبالتالي ، فإن كل جديد كتابي لا يمكن أن يحقق وظيفته الاجتماعية الا اذا كان علاقة في النسق ، تجديد الكتابة ، إذن ، هو تجديد في نسق معطى وحاضر وذو تاريخ . وبهذا المعنى ، فإن الكتابة الواقعية لا تستطيع ان تحقق دورتها الاجتماعية في الإرسال والاستقبال ، الا اذا كانت علاقة في النسق ، تدرس وضع القارئ ومعايير الفنية وموروثه الأدبي ، بحيث يجرى تجديدها تجديدا داخل النسق لا خارجه . ان الكتابة في اشكالها كلها ، لا تنتج معرفة ، ولا تتكون ككتابة ، الا اذا انطلقت من الكلية الاجتماعية ذات الأزمنة المختلفة ، اقتصادية وسياسية وايدولوجية ، ودرست كل زمن من هذه الأزمنة ، واثرت كل منها على غيرها ، وعرفت كل زمن في خصوصيته النسبية وفي شكل ارتباطه مع غيره من الأزمنة . اذا كان الأمر كذلك ، وهو كذلك ، فإن انتاج كتابة واقعية يستدعي : دراسة الزمن الاجتماعي الأدبي ، ودراسة الأزمنة الاجتماعية الأخرى ، واخضاع هذه الإزمنة الى الزمن السياسي ، أي الى شكل الصراع الاجتماعي القائم في شرط تاريخي محدد . وفي هذه الدراسة يلتقي الزمن الأدبي بغيره من الأزمنة ، ويقرأ التاريخ الفعلي ويكتبه ، أو تلتقي السلسلة الأدبية مع السلاسل التاريخية الأخرى ، على حد تعبير ياكيمس ، وتينيلف . (١٠) نؤكد بمد هذا التحديد على أمرين : أولهما : أن وصول كتابة جديدة لا يتم الا بالبدء بتلخيص كتابي قائم ، يعيد الصراع الاجتماعي الشاسل ، ترتيب علاقاته وينشأها بشكل جديد . وثانيهما : أن انتاج كتابة جديدة هو محصلة لعمل

بحثى ، استقصائى ، أو هو باختصار شكل من البحث العلمى ،
يدرس تاريخ القراءة والكتابة ، وتاريخ الإرسال والاستقبال ،
من أجل اقتراح ممارسة أكاديمية جديدة وشكل جديد
من الاستقبال واللقى . وبهذا المعنى ، فإن الواقعية لا تترجم
أحوال الناس فقط ، بل تترجم أحوالا أخرى أيضا . إنها تبدأ بكل
المستويات الاجتماعية . وتنتج أدبا لقارئ نعرفه المعرفة كلها . لا تبدأ
بالأفراد : فالبدع عندها هو التاريخ ، الذى أعطى الأفراد لغة ومعايير
وتصورات ، والبدع عندها أيضا هو تحويل اللغة والمعايير والنصيرات ،
أى إنتاج تاريخ جديد ، علما أن الجديد المطلق لا وجود له .

الكتابة : الوعى أم الممارسة :

المفهوم الثانى الذى يثير فى شكل صباغته بعض الأسئلة هو : وعى
الأديب . يبدو الوعى ، أو الإدراك . أو الفهم أساسا لكل كتابة ، بحجة ،
شأنه فى ذلك شأن الخبرة الاجتماعية التى توسع من أفق الكتابة أو تضيق
عليها . ماذا يقول الكاتب ؟ : « من هنا تبدو أهمية الوعى لكل كاتب
وفنان . بدون هذا يصبح ميسورا أن يخلط الأديب بين التجربة الخاصة
والتجربة الاجتماعية العامة . ص : ٢٧ » . ويقول فى مكان آخر : « هل
أدرك بوميق الحكم أن هذا الواقع ليس جامدا ولا سلكنا وإنما هو متغير
متطور ؟ هل مهم قوى الريف والمجتمع التى كانت تبشر من ذلك الحين
بالقضاء على هذه الأوضاع المزعمة ؟ ص : ٣٢ » . ويقول أيضا : « من
المعترف به أن احسان يتناول فى قصصه الواقع ، لكنه رغم ذلك ليس من
انصار المدرسة الواقعية ، لأن الواقع الذى يتنوله محدود ، وهو بمثابة
خبرة بشرية ضيقة . ص : ٣١ » . وينطبق هذا أيضا على مربيك :
« فأنما أدب موريك هو ضيقه فى حقل التجربة البشرية . ص : ٢٩ » .
تقارن هذه الأقوال فى منطقها الظاهر أو المستتر بين أدباء ذوى انتماءات
اجتماعية مختلفة وأديب مجرد مفترض سمته الوعى الكايل والإدراك
المتسق والخبرة الكافية . وكان حدود الوعى والإدراك هى سبيل الكتابة
الصحيحة ، وكان اتساع الخبرة أو ضيقها هو الطريق الى الواقعية أو الى
اللاواقعية . لكننا نعتقد أن الكتابة الواقعية لا تنبثق من مدار الوعى . وأن
الوعى كما الإنسان محصلة لجملة من العلاقات الاجتماعية .

أن ربط الواقعية بمسألة الوعى يفرض علينا أن نعود الى بعض
المبادئ الأولى التى تحدد معنى الكتابة والإنسان ، والتى يمكن تلخيصها
بالتسلسل التالى : ١ - الإنسان محصلة لجملة من العلاقات الاجتماعية ،
٢ - الأدب علاقة اجتماعية في جملة من العلاقات الاجتماعية ، ٣ - الكتابة

ممارسة انتاج تنهض على مواد اجتماعية . الادب الواقعي لا يصدر عن الوعي ، والاديب لا يتحدد بالوعي والقلم ، فالاديب كما وعيه اثر لشكل يحدد من الممارسات الاجتماعية ، اى ان الاديب لا يكتب الا ممارسته المحددة اجتماعيا . وهذه الممارسة هي التي تعيد صياغة الوعي والخبرة والادراك ، ولا يستطيع الوعي ان يخالف ممارسته ، وان فعل فان ممارسته ستبقى بخفيته وكذبه . المسألة انن ليست مسألة وعى بل هي مسألة واقع اجتماعى محدد يفرض على الاديب ممارسة محددة ، واختلاف الواقع والممارسات هو اساس الاختلاف بين المقاربات الكتابية وبين الواقعية وغيرها من المدارس الأدبية . ولهذا فان موريكس لـن يكون الا ما كانه ، وهذا حال احسان عبد القدوس أو توفيق الحكيم . لا يعنى هذا مطلقا اننا نساوى بين الاديب وطبقته ، انما نقول فقط : ان الاديب حصيلة لجملة من الممارسات الاقتصادية والسياسية والايديولوجية والفنية ، وشكل هذه الممارسات هو الذى يفرض شكل الوعي والفنية ، وكتلته هي أحد اشكال الممارسات الأخرى ، تفعل فيها وتتململ بها . من أجل ايضاح هذا نستعيد قول « بريشت » : « لا يكون الكاتب واقعا في الكتابة الا اذا كان واقعا خارج الكتابة أيضا » . معنى ذلك ان الكتابة الواقعية ترتبط بممارسات اجتماعية واقعية . وبدون هذه الممارسات تستقط الكتابة في المثالية ، حتى لو اراد « الوعي الذاتى » ان يكون واقعا . فالاديب لا يكتب ما يظن انه كتبه ، بل يكتب ما تلبر به ممارسته . ان الأخذ بمفهوم الممارسة بالمعنى الشامل يستقط أسطورة الوعي المستقل ، واسطورة ان الوعي المحسوب هو ضامن الكتابة الواقعية ، كما يهدم الوهم القاتل بان الاديب هو سيد نفسه وحاكم اسلوبه وصانع رؤيته . حتى يصبح هذا الأمر واضحا ينبغى التأكيد على الحقيقة التالية : كل ممارسة ، مهما كان شكلها ، هي غرض تحويلي ، تنقل موضوع الممارسة كينيا من حال الى حال . وماذنا نتحدث بالوعي في علاقته بالممارسة ، يمكن أن نقول : ان جملة الممارسات الاجتماعية تخضع الوعي الى تحويل مستمر ، وتنقله من وضع الى وضع ، حتى لا يزداد يتعرف الا كسيرورة مستمرة بدايتها ونهايتها الممارسات الاجتماعية ، والكتابة ممارسة اجتماعية .

في هذه الحدود ، فان الوعي لا يقذف بنفسه على الورق : فنسود الكتابة اثرا مستقبلا له ، فالكتابة ، كما قلنا ، ممارسة ، اى فعل لا يتحقق الا بواسطة جهد معين ، ينقل « تصورات الوعي » من وضع كبرى الى آخر . ولهذا يبدو « المنتج الكتابي » في شكله الأخير ، أكثر خصبا واتساعا من الوعي الذى صدر عنه . وكثيرا ما يعجز هذا الوعي عن معرفة المنتج الجديد بشكل صحيح . ان المسألة بين الوعي والانتاج

المتحقق تقاس بحجم الجهد المبذول وبشكل الأدوات المستعملة والخبرات التراكمية والمعارف المستعملة من أجل تحقيق انتاج محدد . وبهذا المعنى فان المنتج لا يعكس الوعى ، ولا يكون صورة مباشرة له ، انمسا يعكس جملة التحولات التى تمت من أجل الوصول اليه ، والتى لا يستطيع الوعى ، بسبب تعقدها ، ان يسيطر عليها مسيطرة كاملة ، أو ان يتعرف على عناصرها كلها . بشكل آخر : لما كانت الممارسة تحويلا ، وكان الوعى انرا للممارسة ، فان تحقيق انتاج كتابى ، أى ممارسة كتابية ، يؤدى الى تحويل الوعى بشكل يصبح فيه الانتاج الجديد موضوعا لنشاط الوعى الذى يتعرف على بعض جوانب العمل ، لا أكثر . مع ذلك فان الوعى يعتقد انه يتعرف على جميع عناصر العملية الانتاجية ، وهذا الوهم هو الذى يجعله يعتقد انه الأساس الوحيد للموضوع الذى تم انتاجه (١١) .

تدور الكتابة اذن فى عملية معقدة أساسها التحويل ، حيث يتحول الوعى فى علاقاته بعملية الانتاج . لكن هذا لا يعنى مطلقا ان الوعى هو المسادة التى يجرى تحويلها ، فما يجرى تحويله هو مادة اجتماعية ، مشخصة ، خضعت الى تحويل سابق ، وستخضع الى تحويل لاحق . ويتم هذا التحويل بأدوات اجتماعية . التحويل ، اذن ، سريرة متوحة ، وهى أساس كل انتاج ، بما فيه الانتاج الأدبى . يقول « ألتوسبر » : « ان اللحظة (أو العنصر) المحددة للسريرة فى كل ممارسة ، هى ليست المادة الأولية ، ولا المنتج ، ولكن الممارسة بالمعنى الضيق للكلمة : لحظة عمل التحويل نفسه ، والتى تستعمل ، فى بنية متميزة : بشرا وأدوات ومنجنا تقنيا من أجل استعمال الأداة » (١٢) . وكما نرى ، فان التحويل يستندى موادا أولية ومناهج تقنية وأدوات ، أى انه لا يصدر عن الوعى ، ولا يتشكل فيه .

ملاحظة أخيرة : ان القبول بالوعى الصحيح يقود الى قبول نوعى الزائف ، وعندها ينقسم المجتمع الى وعى صحيح ووعى زائف لا أكثر ، ويصبح اصلاح الوعى هو الطريق الى حل التناقضات الاجتماعية . ان الركون الى هذه الثنائية المثالية تجعل الفكر أساسا للواقع ، وبالمغ فى دور الوعى والمعرفة ، فتحصر السياسة أو تتراجع ، وتبدو المعرفة بديلا عن الفعل العملى . يستبدل هذا الموقف المثالى مفهوم التضال ، المادى بمفهوم الحقيقة النظرى ، ويجعل الصراع الاجتماعى كله مجرد صراع نظرى . فكان هذا التصور يقول : ان المعرفة تلقى الأيديولوجيا وتوحد الطبقات ، وتجعل من المعارف حاكما .

الواقعية والميسورية :

« وفى الأدب يتسائل الناس كذلك : لماذا لم يحقق الأدب المصرى الحديث كل ما كان يرجوه الناس ... ؟ ولماذا لا يرى الناس — غالبا

حياتهم في مرآة الأدب الحديث وأجاب ثوار الأدب : لأن كتابنا لم يعرفوا الواقعية في الكتابة الأدبية . ص : ٢٥ - ٢٦ . « . يثير جواب ثوار الأدب مسألتين : مسألة المعيار الوحيد أولا ، ومسألة مرجع المعيار ثانيا ، تتجلى المسألة الأولى في تثبيت مرجع وحيد للأدب هو الواقعية كما يعلوها الاجتهاد النظري ، فالأدب الصحيح هو الواقعي ، والواقعية هي المدرسة الأدبية التي تفارق بين ما كان صحيحا وخاطئا . تتضمن هذه النظرة تضييقا واضحا في المحاسبة يصل الى درجة الاختزال ، ونزعة إدارية أو قيادية ، تحد من حرية الأدب ، وتقود ، غالبا ، الى دراسة العمل الأدبي من خارجه فقط ، اذ انها تقرا في العمل الأدبي مدى امتثاله للمعيار المحدد الموجود مسبقا أو مدى انزياحه عنه . وقد نلح هنا شيئا من سلطوية مضرة تقيد العمل الأدبي ، وترجع الكتابة الى علاقتين تخضع أحدهما للآخرى : مثال مكتوب يلى الأوامر وعمل أدبي لا يتم قبوله الا اذا امتثل للمثل الذي يسبقه باستقرار . ان نسبية المعرفة وتجدد الممارسات الاجتماعية وضرورة النزوعات المختلفة في الحقل الواحد تنكر أحادية المعيار . وتأمر بمعيار يتضمن التعددية ويتعد عن القول الواحد . (١٢) .

اذا كانت المسألة الأولى تثير موضوع حرية الأدب ، فان المسألة الثانية ترتبط بمسألة معرفي : موضوعية الكتابة وعلاقة الأدب بالواقع . يقول الكتاب : ان الأدب لم يعبر عما يريجه الناس لأن الأدباء لم يعرفوا الواقعية . ان تعطلا كهذا يخلق اشكالا جديدا في اللحظة التي يح فيها اشكالا قديما . لا تبدأ الكتابة الواقعية بالنظرية الواقعية . انها تبدأ من واقع محدد ، يجعل النظرية غالبا تعدل من وضعها على ضوء الكتابة الجديدة . ان الركون الى النظرية فقط ، والتعامل معها كوصفة جاهزة ، يجعل من الواقعية نزعة شكلية ، ويفتح الطريق أمام ركام من الأدب الواقعي الزائف ، الذي توهم ، أو يتوهم ، انه يمكن اختزال أي واقع بثلاث مقولات رئيسية ، هي : الصراع الاجتماعي بين طبقتين واضحتين ، البطل الإيجابي نموذجاً للخير ، والنهاية المتفائلة التي تعد بانتصار قريب . ان هذه المقولات كونية ومجردة ، ولا تستقيم الا اذا تميزت ، أي عرفت حدود التطور التاريخي للجمتمع ، وبدون هذا التمييز ، يصبح الأدب الواقعي زائفا ، أي يكتب عن واقع لا وجود له . ان البدء بالواقعية كنظرية عامة يعطى ركائما متعدد الوجوه ، بل يهدم اسمى الواقعية : يجعل النظرية تسبق الواقع ، والعام يسبق الخاص ، والوهم يسبق التخيل . وينسح الطريق واسعا أمام شكلية صماء تلتفى معنى الشكل وضرورة المعرفة ووضع القارئ ، مستبدلة الواقع الفعلي بمعرفة مدرسية بدايتها اقوال الكتب ونهايتها القوانين النظرية المجردة . فاشكل المصادي يبدأ بقارئ ذي تاريخ اجتماعي — جمالي محدد ، والتخيل هو البحث عن مادة تبني تجربة اجتماعية فنياسا بمواد فنية تنتمي الى تاريخ

هذه التجربة الاجتماعية . بهذا المعنى ، فإن الواقعية تكتب عن ما يكون ويتحول في شرط اجتماعي محدد ، بدون أن تكون بداية لأي تكوين ، لأن النظرية لا تسبق الممارسة أبدا .

إن مفهوم المرجع ، في شكله . قد يؤدي ، في شروط معينة ، إلى واقعية معيارية ، لا تتلقى بالمعرفة الموضوعية ، إذ إن المعيارية تجعل الحقيقة تختلف باختلاف من يتعامل معها . وفي الحال الذي نشير إليه ، ننتقد الحقيقة الموضوعية بقيود المعيار الاحادي البعد في كل دلالاته . وفي هذا التقيد يضيق مكان الممارسة الاجتماعية كمعيار موضوعي للحقيقة . وقد ينهض المرجع الاحادي ، أحيانا ، على مفهوم نضفاض للمساسة ، فيفرق بها المستويات الاجتماعية كلها . بدون أن يقوم بتحديد دقيق لشكل الصراع السياسي في كل مستوى من تلك المستويات ، فينسب مفهوم الصراع السياسي في الأدب في كل دلالاته ، ويختزل الصراع إلى صراع مضامين مباشرة ، وعندها يصبح الأدب مجرد أداة نفعية لخدمة انغرض السياسي اليومي ، علما أن الصراع في حقل الأدب يتضمن الأشكال والمعايير وأشكال الانتاج والاستقبال والارسال والإيصال .

إن معيار واقعية الأدب ، هو من أكثر أسئلة : « في الثقافة المصرية » تحديدا . ويرجع ذلك أولا إلى النظرية القلقة التي صدر عنها المعيار ، والتي كانت تتلمس طريقة بحث ، أو تبحث عن معيار أدبي فوق أرضية نظرية لم يتم التعرف عليها تماما ، بالإضافة إلى اختلاط النظرى والسبسي بدون تحديد دقيق ، وتحويل النظرى ، أحيانا ، إلى شعار ايديولوجي يومي ، يرى النظرية في آثارها السياسية المباشرة واليومية ، لا في موضوعيتها الدقيقة . لننظره إلى الأمثلة التالية :

— « من المسلم به ، أن الأيام ليست رواية بالمعنى الفني المدهوم ، وربما أضفنا « يوميات نائب في الأرياف » كذلك إلى « الأيام » في هذا المجال . فالصياغة اللازمة للرواية بمفهومها الحديث تنقص «الكتاتير» ، فهما أقرب إلى الحكاية منهما إلى الرواية بمعناها الحديث NOVEL ص : ١٤٧ » .

— « إنما (أي الأيام) لا تحمل معالم الرواية من الناحية الفنية في ظل أو كثير ، ولكنها تحمل المستقبل الذي يتطلع إليه الكثيرون من المثقفين . ص : ١٤٨ » .

— « أن من المهم أن نؤكد أن نجيب محفوظ هو كاتب الدرجة الثانية الصغيرة ، وليس المعبر عن القسوى الاجتماعية الجديدة : أعنى الطبقة

المائلة . ولكننا نعلمه ولا ننصف أنفسنا اذا لم نؤكد كذلك أنه روائى
مصرى قدير . ص : ١٥٤ .

— « وحتى في « زقاق المنق » هذا الحى الشعبى الاصيل ، لم
يقدم لنا نجيب محفوظ شخصية واحدة من شخصيات الطبقة
المائلة المصرية ، على كثرتها . ص : ١٥٦ .

— « ان الشرقاوى يحرك إبطاه فى حدود نهمة للحركة
الاجتماعية المصرية ، انه لا يفرض عليهم تفكيره الحالى ... انه يربطهم
بشكل ما فى خيط الحركة الصاعدة للتاريخ . ص : ١٩٠ .

تكشف هذه الامثلة عن حدود الجديد الذى دعت اليه : «الثقافة
المصرية » ، والتي كانت تنقد التقسيم السلبى ، بدون ان تصل الى
مستوى النظرية المتكاملة . فحين يقترب الكتاب من « الأيام » و « يرميات
نائب فى الأرياف » ، يكاد أن يقول : ان معيار الرواية الفنى هو
الرواية الأوربية . لكننا نعلم الآن أن الرواية ، كجنس أدبى ، هى اثر
لجملة تحولات اجتماعية مرتبطة بتشكيلة اجتماعية — اقتصادية محددة ،
وبالتالى فان الرواية المصرية لن تجد ميسارها الفنى الا فى شكل « صراع
السياسى الذى يواجه التبعية ويؤكد على الخصوصية الوطنية . وحين
يحكم الكتاب « الأيام » يرجع نجاحه الى كلمة المستتبّث التى
يحملها . وحكم كهذا هو حكم اخلاقى — تبشئى اولا . ان قيمة كتاب
طه حسين تكمن فى موقفه النقدى للواقع الاجتماعى ، هذا النقد
الذى لم يكن مسيطرا فى تلك الفترة . أى ان قيمة كتاب طه حسين لا تنكشف
الا ببدى خروجه عن النسق الكتابى المسيطر فى زمانه ، عن علاقات الاختلاف
التي تميزه عن غيره . اما حين نصل الى نجيب محفوظ ، فان كتاب « فى الثقانة
المصرية » يستعمل معيارا ذاتيا : انه يساوى بين الكاتب وطبقته ، اوبين
وعى الكاتب ووعى طبقته ، وهذه المساواة غير صحيحة ، لأنها تمتد
ان الكاتب لا يعبر الا عن طبقته ، فان اقترب من طبقة أخرى . وهو
فرض مستحيل بالنسبة الى الكتاب ، تعثر وسقط . يقع الكتاب هنا
فى مقولة : الجوهر المثالية ، فهو يجعل الطبقات جواهرها مطلقة ،
علما ان الوعى الطبقي ، وتمايز الطبقات ، وميزان القوى السياسى
والايدئولوجى بينها ، شروط بشكل الصراع السياسى ، فالطبقة لا تتعرف
بمفهومها المجرد بل بوعياها الذاتى المرتبط بممارسة سياسية محددة .
ان هيمنة طبقة وخضوع أخرى الى درجة اللغواء الذاتى مشروط

بشكل المعركة السياسية بينهما . سؤال آخر : اذا كان الكاتب يمسوئ طبقته فهل يعنى ان المعرفة التى ينتجها طبقية تماما بشكل يلقى منها اى اثر موضوعى ؟ وهل معيار المعرفة هو الطبقة ام الممارسة ؟ وكيف نفسر وضع بلزك الشهير ؟ وهل المعرفة معيارية ام موضوعية ؟ وهل الطبقة العاملة هى قوة سياسية ومرجع معرفى ايضا ؟ تحتاج جملة هذه الاسئلة الى معالجة طويلة تشرح علاقات السياسة بالنظرية . ويمكن ان نواجه نفس الاشكال النظرى حين نصل الى « الشرقاوى الذى يربط الشخصيات بخيط الحركة الصاعدة للتاريخ » . فليح هنا من جديد آثار فكر تبشيري يلقى الحاضر القائل باسم مستقبل مرغوب . وهذا الفكر هو أحد صور النزعة الفاتية ، التى ترى الفساريخ تتقدم مستترا ، وترى فى المعرفة مرآة توازى مسار التاريخ أكثر مما تتلقى به عملا . والسؤال هنا : هل تتم كتابة الحاضر من وجهة نظر المستقبل المرغوب ، وعندما تصبح الكتابة تبشيرا ، ام انها تشير الى ملامح المستقبل من وجهة نظر الصراع السياسى القائم فى الحاضر . وعندها لا يصبح الأدب تبشيرا بالضرورة ؟ ان مرجع الكتابة هو الحاضر المعاش فى كل مستوياته المحددة ، اى ان الكتابة لا تتحدد بالتساؤل او بالتساؤل بل بالمقاربة الموضوعية . ان الفساريخ لا يتقدم بشكل مستقيم ، وقد يكون التساؤل احيانا اثرا او نتيجة لمعرفة موضوعية .

ان الواقعية مقولة كونية ، وتستحيل الى منهج معرفى حين تتميز ، فتقرأ تاريخا محددا ، وتنتج معرفة موضوعية متعددة الدلالات ، معرفة بالواقع الاجتماعى ومعرفة بالواقع الأدبى القائم فيه . وبسبب هذه المعرفة ، فان مرجع الواقعية الوحيد هو التحولات الاجتماعية ، التى تهدم شيئا ، وتبنى اشياء ، وتلقى ، بالتالى ، كل مرجع ثابت . وفى شروط التحرر الوطنى ، وهو الشرط الذى نعيش ، يصبح الصراع السياسى ، من حيث هو سيورة ، هو مرجع الواقعية الوحيد . ان الركون الى السيورة ، اى الى التحول المستمر ، يجعل الأدب الواقعى يرفض كل نموذج ، ويجعل نموذجه الوحيد هو البحث المستمر عن الهوية الوطنية سياسية وفكرا واقتصادا وانبا ، وهذا البحث هو مصدر لا منته لاشكال الادبىة الواقعية .

بعض المراجع الأساسية

- M. Bakhtine : Le Marxisme et La philosophie du Langage. Paris,
De minuit, 1977, p.p: 142—146.
- 2 — *ibid.*
- 3 — *ibid.*
- 4 — New german critique. n : 7. p : 74.
- 5 — R. Weimann : Literaturge Schicht und mythologie. Berlin und
Weimar, 1971, p.p : 286—297.
- 6 — L. Seve : Structuralisme et dialectique Editions Sociales, Paris,
1984. p.p: 131—132.
- ٧ — مجلة الكرمل ، المجلد ١٤ ، ص : ٥ — ١٤
- 8 — Barry Katz : H. Marcuse. art of Liberation Verso, London, 1982.
p: 51.
- 9 — *ibid.* p: 189.
- 10— Reading in Russian Poetics. Edited by : L. Matejka and K. Icm-
orska, Ann Arbor, Michigan. 1978. p.p. 79—81.
- 11— A. Leontiev : activite Conscience, Personnalité, Editions du progres,
Moscou p.p: 137—154.
- 12— L. Althusser : Pour Marx. p. 167 Maspero 1977. Paris.
- 13— P. Barberis : Lectures du reel p. 269. Editions Sociales, 1973 Paris.

آلهة الفلقة

احمد زغلول الشيطي

(١)

الفلقة

عالم مستقل عالم الفلقة ، والرجل مفلوق ، ارجله لاعلى ، تفعل
الفلقة الكثير ، دنيا اخرى تبدا ، والعصى تنهال ، حيث الصراخ والنملص
يضيضان هباء .

اذ الانسان لحظة كونه مفلوقا ، والودد الرفيع مواز للودد المنط ،
وجبلان ثم لحم مائر وبشرة تتزعزع ، لا شيء يصبح محل رجاء ، غير ان
يتحول رجال الفلقة العراض الالهة الى مخبرين بليدة وقفطان وبالبطومي ،
والذي فلق يدرك ان العالم عالمان ، بل ثلاث ... عالم المخبرين ،
وعالم عادل نعيمه ، وسط ناس عاديين مثلنا ، وعالم يميزه القلق ،
مشحون بالتوجس ، والبصر الزائغ ، والاكف العالية ، عالم الفلقة .
عنكبوت الربيه ، قانون خاص .. رعب خاص ، والرجل مفلوق فلقا محتويا
وطيدا ، وقدماء هناك ، عند وجوه الالهة ، وودد مسنون ينغرس في اسنقه ،
تنزلق عيناه زجاجتين بلبنين فوق مريمسات البسائط ، تنشش ، تشمسائل
تستنجد ، تشرب ، تنهار في مراياها اشياء وتولد اشياء .

واليد ، يد الانسان ذات الاصابع الخمس ، لم تعد كذلك ، كلاب
شخم صارت تنهش الجدران الزلقة المملخة ببقايا انفرازا ادبية ، وهي
اذ تقبض . تتجيع تستجمع .. تنطى .. فراغ تهتلئ ، كلاب فارغ
بعض .. فجأة ، لا شيء . ينكسر الرجاء تحت انهيار العصي ، وانعجن
بالركل في البطن في كل ما يبت للادمى يتشمم الجسم اذ تخور قواه ..
برودة البسائط ، عرى اللحم ، ظلام الردهة ، اقدام ثقيلة تتباعد ، تنقشع
سحابة القبضات ، مواء قط ، ارتداء الرأس حرة منهكة فارغة ، والعرق
يبرد ، تفيض الرحمة جسدية خالصة ، تتسلل في البدء ، تروح في الجسم ،
اقامة فرح الخروج من الفلقة ، خروج من الفلقة يوازي دخولا في انهادي
والبسيط ، غير يقيني يظل ، متوتر تعوزه الاعمدة ، الخرسانة ، يفقد الى

الرسوخ ، فالآلهة ، المخبرون ، المباحث ، الصلوات ، الغبيلط ،
الجزالات ، النيلبه ، القواد ، القضاة ، الطاسات ، المصمى ، الرصاص ، اذ
يهبطون ، يجثمون كجثة الليل فى اشتيتنا ، يقينا راسخا ، كل ما عاداه
لباطيل وتقبض ربح !

(٢)

رفعوا المعاول !

شهقة القلب ، ذهول العينين ، اتساع اليد المرفوعة تأمل الصد ،
ما عملتش حاجة ، والله ... ما عملت ، بط ... بطنى .. آه .. همرت !

تركت جسدى لهم ، اعطيتهم اياه ، ويدك المرفوعة ما كانت الا كعبة
غير محتلة على النفس ، وناديت . ناديت من ؟ .. والالم ينشب اظافره
فى طراوة اللحم ، وكنتى منقطع ابدا عن فورة التولد الفبى على شواطئنا
الجذبه .

— علقوه !

امرهم ذو الشعرات البيض على مقدمة راسه .. شاعرى الملامح ..
قال : علقوه . واقترب ، همس فى اذننى « احبك » وناداهم ، اتدامهم
البعيدة نهبط فوق شوارع القلب ، يتسريون على البعد الى المسام ، والذى
فى الصدر انهد ، تمسخت جدرانها ، وانكها .

— ماها .. زلماتها جاية .. جاية بعد شوية معاها لعب وحاحات !

صرخت ، امى متسريلة بكلماتها الرثة ، صرخت ، دمة على وجنة
امى ، صرخت ، الدمة تسقط فى قاع القلب العريان ، عملت ايه يا بنى ،
تخرم القلب ، اصسبح بقلب مفروم ، ما عملتش حاجة يا امه .. ورحبتك
ما عملت حاجة .. ، قذفوا بلوى الى وجهى ، حرمة الموتى يا ولاد الكلب ،
اسالهم يا امه هوووه انا عملت ايه ؟ !

— عملت ايه يا بنى !

وتبتعدين ، ابتعدت ، وانت متقوق فى تلاتة العرق ، لا غفدة ،
ولا يهيك ، مش مهم انك تكون عملت ولا لمعلتش .. انا فين ؟ ..
مش مهم ، ولا اى حاجة مهمة .. امى فين ! !

— اما ضرر .. ضرر .. ر .. ر .. ر ..

بو .. نى

رسالة إلى عبد الناصر

أحمد الأصغر

حسيت بلثك في المنام ظلقان
تعبان لنفسك ..
بتن آلت الفقار في النجوع
بتحس آهات الحيارى والدموع
لما بتخطر في عيون الولاد
تصغيره للزاد ..
اللى غلبة كثرنا زرموه
وسقوه عرقهم
لكن في يوم الحصاد
سلاطين زماننا الغبي
عنهم منعوه

حسيت بلثك في المنام ظلقان
نزلت غيط الحروف
وكتبت أشبك ، وأشبكك
جبلك محاتش الأمة
غشوا مياه نيلك
هشوا طيور الصباح
هاجرت ورغم المرارة والجراح
عدت تغنيك ..
حتى سييلك ..
كسروه في سكة عرقنا
زعم المطش فينا
قمنا تناديك
فمنقوا النداء في الطق
خضر في جوف الخلق نرتيك
ارفع لفوق رأسك

كان كثرنا يوماً انتهى مخلصينه
ضاعوا محبينه ..
مفضلتي في مسكك دونه
سلته رايتك .. وغليتك
انه حفظ عرضه ويصونه
آمين ..

آمين يا جرحنا .. يا وجعنا
لما في سوق المجرمين ضيقنا
باعنا ، وباع دينه
وزرعنا في سكة عذاب وشرعنا
جوا عبون الاغتراب وحدينا
لا مرسى ، ولا ميناء
حتى محبيننا ..
في عز .. عز الالم
فلاننا لوجعنا
نشكيه بقي ..
ولا لمن نشكك
لسه موعنا عليك
فايفه ف يدايعنا
يا مين يرجعنا
نقى لايلك



اكتب اليك ..
من فوق مدارات الواقي في الفيلان
اللى انشط فيها طيين كترك
من تحت كبرياج الزمان الجبان
اللى اغتقل فشلك
ومن سمر الحياة
اللى ارتضاه شجك
ما احنا اللى بعكك
ضمنا في ليل البشا والمسلطن
اكتب اليك اسلك
مين يا جمال املاك ؟
زيك تلوب شجبه
صدقتى ما في الوجود
ولا في التاريخ
دا انت اللى شجك خيلك

حملة وبيله مخيت
 لا الريح في يوم زللك
 ولا للمصعلب انخيت
 زفيت في وقت الشدة موالك
 ونصفت عملاك
 اكتب اليك ..
 وانت منلك في القلوب والناس
 وانت ف عيون السجن والحراس
 وانت في يوم الانتفاضة كت في الاجراس
 لاه لبيع الارض
 لاه لهك المرض
 لاه لكرك يطامى بالجبين والراس
 واستحالة يا شرف تسداس
 كت ف مسيرة شمعنا الاحساس
 ما انت الامس
 وانت ينابيع الحماس
 وانت اللي فينا
 زرعت الحب والاخلاص

في المسد القديم

✻ رد على د . زكي نجيب محمود بقلم عبد الحكيم قاسم .

✻ النص الكامل لمسرحية :

البيت في ميدان الجيزة — محمد الشرييني .

قصص وأشعار :

سالم حفي — عيسى سلامة — احمد زوزور — مير نجم —

محمد هاشم زقالي .

((

مقاطع ليست للبكاء ..

عبد الحليم قنديل

الى الشهيد عيسى محمد سيف قائد انتفاضة صنعاء

في ١٥ أكتوبر « تشرين اول » ١٩٧٨

يذبح « عيسى »

يُزحف ظل الموت على وجهي

تتباع نار العشق من القلب البارد

يبكى الفجر

وتحجب عين الشمس دماء .

يذبح « عيسى »

ويدنو الليل بتلمته السوداء

ويعفر وجه الصبح الطالع في « تشرين »

ويسرق أحلام الفقراء

« عيسى » نى

« ما قتلوه وما صلبوه »

قلب الأمة يشرب قلبه

دمه/الدمع انسب خيرا ..

يرفد نهر الوعد الآنى

عبر عيون الأطفال الشعراء

من سموات الحب تنزل « عيسى »

يهبط فوق : براق الحلم

يحمل لوح الرفض ..

ويقرؤنا الآيات

يمنح حلوى العيد/السيف لراحات الأطفال

يعلن حرب الشعب تقينا

فيض مشتق رهط الخلفاء الحقراء .

عن الإبداع الروائي ..

د. شريف حتاتة

تقسيم الإنسان الى عقل وجسم :

رأينا في الجزء السابق كيف ان الاستعمار الجديد ساعد على تقسيم
البنیان الاقتصادي ، والاجتماعي للبلاد النابية الى قطاع « حديث » ،
وآخر « تقليدي » ، وكيف ان هذا التقسيم انعكس أيضا في ازدواجية
ثقافية أدت الى ظهور ثقافة « عصرية » متأثرة بالغرب ، وثقافة « نرائية »
ارتبطت بالأغلبية الساحقة من الشعب الذي يعمل في اطنبار اساليب ،
وعلاقات ، وأنماط من الانتاج متخلطة نسبيا ... وقد كرس الاستعمار
الجديد هذه الازدواجية الثقافية بحيث أصبحت الثقافة « العصرية »
المشوهة ، والثقافة النرائية الجليدة هما وجهي الوعي الزائف الذي اراد
ان يمسج فيهما عقول جماهير الشعب في « البلاد النابية » ، وان يمسج
فيها أيضا عقول المثقفين ، والمبدعين ، والطلباء ، والباحثين ... ليكون
هذا الوعي الزائف سلاحا في مقاومة الثقافة الوطنية الديمقراطية
والاشتراكية البنئية على التفاعل الحي بين الفكر المستنير الحلي من
ناحية ، وبين الواقع والتراث من الناحية الأخرى ..

وهذا التقسيم للثقافة الى ثقافة « عصرية مشوهة » ، وثقافة
« نرائية جليدة » .. وصف يتسم بشيء من التبسيط .. ومع ذلك فهو يعبر
الى حد بعيد عن الواقع الثقافي الذي نعيشه في هذه المرحلة ، والذي تدف
في مواجهته ، ومقاومته وتحاول ان تتغلب عليه تلك الثقافة الوطنية
المستترة بقياراتها المختلفة ، وجذورهما المبتدة في التاريخ ، والتي تسعى
الى التعبير عن فكر ومصالح ، ونضال الطبقات والفئات الديمقراطية ،
والوطنية في المجتمع المصري .

ان الاستعمار الجديد لا يستطيع ان يستمر في فرض سيطرته على
البلاد الرأسمالية ، وعلى « العالم الثالث » الا بتعميق الانقسامات في المجتمع ،
وبين جماهير الشعب ، وانكفاء الصراعات التي تصرف الفكر ، والنضال
عن مواجهة القضايا الأساسية المطروحة أمام لشعوب في هذا العصر ،
وحرها الى مسالك جانبية تستنفد جهودها بلا طائل ، او تجر ما الى
الوراء .. وهو لا يفلح بعملية التقسيم هذه عند حد ... بل يسعى الى

تجزئة الإنسان نفسه ، وبالتالي تجزئة فكره ليفقد الترابط الذي بدونه يضيع في المناهات .. ولكن هذا التقسيم للإنسان ذاته ليس وليد اليوم .. وإنما هو جسيلة وامتداد لتاريخ طويل بدأ منذ آلاف السنين بانقسام المجتمع الى طبقات .

فلذا أردنا أن نبحث عن جذوره لئلا نعود الى نشأة الحضارات الأولى ... وعلى الأخص الى الفلسفة اليونانية الأريسطوطانية التي وجدت المجتمع العبودي ، وفيه ، ونظرتة الى الحياة ... فقد نشأت الفلسفة اليونانية على أساس العلاقات العبودية في المجالات الاجتماعية ، والاقتصادية والسياسية ، وأقامت بناءاً من الأفكار ، والقيم اكتسبت قدسية تقترب من قدسية الديانات التوحيدية .. وتستمد الوحي من « حكمة عليا » عاجزة من رؤية الواقع ، لأنها عاجزة عن رؤية العلاقات بين الأشياء .. ورغم انها قدمت مساهمات هامة في مجالات الفكر الإنساني الا أنه كان من الطبيعي أن تظل اسيرة هذه العلاقات ، وان تعبر بشكل علم عن الطبقة السائدة في المجتمع ... ففى مرحلتها التورية الأولى تأثرت الى حد كبير بموقف الطبقات الوسطى « في المجتمع اى التجار ، والحرفيين الأحرار ولكن مرعان ما سيطر عليها كبار المالكين في المجتمع أصحاب العبيد والضياع .. فاعتبرت ان النظام العبودي هو الشكل الأمثل للمجتمع ، وظلت تحلصر وتقاوم الاتجاهات الفلسفية الوليدة التي بذلت الجهود الأولى لاستكشاف الحركة الجدلية للمجتمع (هيراكليتس ، وفيثوكريتس .. والسفسطائيين الذين سسموا لنزول بالفلسفة الى علمة الناس اى الى المنتجين والتجار « الأحرار » .. ولكن ظلت هذه الاتجاهات ضعيفة بحكم مرحلة تطور المجتمع .

كان لابد للفلسفة السائدة في المجتمع العبودي والمعبدة عن طبقة الملاك أن تفصل بين الظواهر ، والأشياء .. أن يكون المنظر الذي تطل من خلاله منظارا عاجزا وليس كاشفا للعلاقات حتى يمكن تكريس نظام السيطرة الكائلة على العبد ، على الإنسان ، رجلا كان أو امرأة .. (هذا بالرغم من أن « أريسطو » حاول أن يستكشف جوانب من العلاقة بين الوجود ، والكون ، والموتل — عقل « الأحرار » بالطبع) وحتى تتم هذه السيطرة كان لابد من تجزئة الإنسان نفسه وتقسيمه ... ومن بين التقسيمات التي ظهرت مع انتقال المجتمع من مرحلة المثاع ، والمساواة الى مجتمع الطبقات ذلك التقسيم بين الجسم والعقل في الإنسان ، والارتفاع بالعقل الى مستوى ارقى ليطل من عليائه على الجسم .. على الجسد المتنوع من اللحم ... بينما يظل هو في السماء ، وليصبح روحا لا علاقة له بهذا الجزء الأدنى للإنسان ... (لم يكن المخ معروفا في هذا الوقت) .. وأصبح الجسم في النظرة الفلسفية لذلك العصر ، وفيما بعد ،

هو موطن السلوك الحيوانى ، اى الغريزى . أصبح الجسد هو الجسد ، وهو المرأة منها مخلوقان بلا عقل ... وبضت القرون ليصبح الجسد ، (اى نقيض العقل) هو المستعمرات ، والشرق .. المستعمرون البيض (اى الغرب) هم العقل ... لها سكان المستعمرات فهم الجسد ... لهم منبع الجسد ، والعمل ... ولكهم بلا عقل ، لو فهم ، او ادراك منطقي للأشياء ... اتهم كالحيوانات ... تحركهم الفرائز ، والمواطف ... دفعت الصيحة ... ابحتوا عن العقل فى الغرب ... ايا الطبيعة ، والمواطف ، والفن ... موطنهم هو الشرق ... هكذا انقسم العالم الى غرب ، وشرق .. وردد كثير من المفكرين والكتّاب هذه الانكار لان نظرتهم للعالم تأثرت بالفلسفة اليونانية وبالفكر المهيمن على العالم فى عصر الاستعمار .. رغم معاداتهم للاستعمار فى اغلب الأحوال ... خضعوا لمليكت تزييف الزمن ... وظلوا متأثرين بالبورجوازية فى الغرب ... ومن هنا جاءت تلك الانكار التى عبر عنها طه حسين ، وزكى نجيب محمود ، وتوفيق الحكيم ، ويحيى حتى ، ومراد وهبة ... سواء فى الكتابات الفكرية ، او المقالات او الروايات ... والتى تكرر التقسيم بين العقل والجسم ... بين التفكير والعاطفة .. بين الحكمة والشهوة ... بين الرجل والمرأة .. وهو ما زال يحد صداه فى اغلب ابداع الروائى الحديث ايا كان الاتجاه الذى ينشئ اليه ... انه يعبر عن واقع الانكار السائدة فى المجتمع ... ومن هنا قلناه انعكاس لهذا الواقع ... ولكن الومى به مهم .. لان الومى به استكشاف لمستقبل العلاقات ، هو تجاوزه لما هو قائم ... هو رؤية جديدة للأشياء ... وجزء لا يتجزأ من مهمة اعادة صياغة الانسان .. ومن النظرة الكلية والعلمية للأشياء التى لا تنفصل عن ابداع الروائى ، وعن دوره فى الحياة ...

نقد عبر هذا التقسيم بين العقل والجسد ، بين الفكر والمواطف ، بين الحكمة والفرائز الحيوانية على مر العصور عن تقسيم المجتمع الى اسياد ، وعبيد ، الى ملاك اقطاعيين وارقاء ، الى راسماليين واجراء ، الى مستعمرين وشعوب ، الى الصفوة والغوغاء ، الى الابيض ، واللمون ، الى الرجل والمرأة ، الى النضوج ، والشباب ، والطفولة ... انها نظرة تحول دون رؤية الانسان ككل رغم التناقضات التى قد توجد بين الاجزاء .. وتحول دون تجاوزه هذه التناقضات بل تؤدى الى تصويرها وكتبتها من طبيعة الأشياء ، وظواهر ابدية مرتبطة بالانسان ، باقية لا يغير الحياة ... وليست وليدة ظروف يمكن تجاؤها بالومى ، والنفصال لتغير المجتمع ...

التقسيم بين العلم والفن :

تخرجت طبيبا من كلية الطب جامعة القاهرة في سنة ١٩٤٦ .. ولكن حياتي مرت بمراحل شديدة الاختلاف من حيث نوع العمل أو النشاط الذى كرسيت له جهودى فى كل مرحلة من مراحلها .. فقد انتقلت من الطب الى النشاط السياسى وقضيت مددا طويلة فى السجن ... ثم عملت موظفا بعد الانحراج عنى فى وزارة الصحة ومؤسسة الدواء .. وفى سنة ١٩٧٣ سافرت الى الخارج لأعمل فى آسيا ثم افريقيا رئيسا لفريق من الخبراء مع منظمة العمل الدولية ... وأخيرا استقلت لانتعرج للكتابة ، وعدت الى مصر فى نهاية سنة ١٩٧٩ .

وقد يبدو ان هنالك تناقضا بين كل هذه الأشياء ، وبين الكتابة الروائية ... ولكن فى تجربتى الشخصية لم لاحظ هذا التناقض .. بل على العكس فلان التجربة والمعرفة التى حصلت عليها فى الطب ، والعمل السياسى ، والوظائف الحكومية ، والعمل فى الخارج لعبت كلها دورا مهما فى إعطائى مادة عن الحياة ، ومنها لها ، وخزينا اسحب منه لحظة الكتابة .

وهذه الحقيقة تطرح سؤالا هاما ... هى العلاقة بين المعرفة ... بين العلم ... والإبداع الروائى ... فكثيرا ما كنت أواجه من قبل الصحفيين ، أو المشاركين فى حوار ، أو فى مؤتمر ، أو من بعض الشباب بذلك السؤال الذى أصبح تقليديا الى حد كبير ... « ألم تلاحظ تناقضا بين تكوينك الطبى ونشاطك كطبيب وبين الكتابة الروائية ... أو بين السياسة والكتابة الروائية ... ؟ وكانت اجابتي على هذا التساؤل دائما بالنفى ... ولكن على شرط ... ان تظل الكتابة هى العمل الذى يستحوذ على تفكيرى .. والذى اعطى له الجزء الأساسى من وقتى ... والذى أخضع لخدمته مختلف النواحي الأخرى فى الحياة بحيث تصب فيه ونساعد عليه ... ولا أترك لها الفرصة لتكون عنصرا معرقلا له ... وللتجربة فى الحياة ، والمعرفة بالمجتمع ، والثقافة تعضد على التحصيل المستمر من خلال القراءة ، ومتابعة النشاط الثقافى والفنى .. ومن خلال النشاط العملى والممارسة فى الحدود التى لا تتعارض مع الكتابة .. والكتاب لا يحيا فى برج عاجى الا لحظة الكتابة نفسها التى تستوجب الانزغال ، والتركيز التام ... ولكن فيما عدا هذا يعيش فى قلب الحياة هذا اذا أراد ان يكتب عنها ..

ولكن هذه التساؤلات تثير قضية هامة للفنية ... من المدهمى ان التفرق فى المجال الطبى أو السياسى أو فى أى مجال فكرى أو فنى يعقاج

الى تركيز ... فقد قيل ان البقرية سبر طويل . وهذا صحيح الى حد كبير ... ولا سبيل الى اجادة العلم او الفن الا بالجهد والتركيز مما يتنافى مع الجمع بينهما .. ولكن هذا هو حدود التناقض القائم بينهما ... ذلك ان التفكير الطبقي المجزئ للانسان الى عقل وجسد ... الى فكر وعواطف قد اعتبر ان هنالك تقسيم مماثل بين العلم والفن .. ان العلم موطنه العقل .. بينما الفن مرتبط اساسا بالعواطف والخيال ، والاجزاء الفرعية في الانسان ... بطليل ان الفن مسبق على العلم في تاريخ الانسان ... وقد ادى اهتمام المجتمع الرأسمالي بالانتاج المادي ، والمال والربح الى تعميق هذا التقسيم من طريق التخصص والى خلق مواصل اصطناعية بين فروع الفكر والمصرنة والنشاط الانساني .. والى تجزئة المعرفة كنتيجة طبيعية لتجزئة الانسان ... والى خلق تناقضات ليست في طبيعة الاشياء ... ومن كل هذه التقسيمات جاءت الفكرة الشائعة بان العلم والفن متعارضان ...

ولكن الحقيقة غير ذلك ... مع عدم الاخلال باهمية التخصص في تعميق المعرفة الانسانية والفن .. ينبغي التأكيد على الترابط الموجود بين مختلف فروع المعرفة اذا اردنا ان ندرك الحياة بكل جوانبها ، ونعمقها ... فالهياة اجزاء ولكن هذه الاجزاء تشكل كلا واحدا لا ينفصل عن المجتمع ، والطبيعة ، والكون في مجمله .

وفيما يتعلق بالعلم (السياسة علم مجاله تكثيل جهود الناس لتغيير المجتمع اى الصراع الطبقي) والفن فلهما يكملان بعضهما ، بل وكل منهما يثرى الآخر .. العلم معنى باستكشاف القوانين ، والقواعد العسية ، والاشياء المشتركة بين الاشياء ... وهو دائم التغير ، لانه دائم البحث عن حقائق جديدة تؤدي الى تجاوز القوانين والقواعد التي كانت معروفة من قبل ، او على الاقل الى تعديلها ... والفن يضفى حسا ، وخبالا على البحث العلمى ، ويساعده على استكشاف الظواهر ، والتنبه اليها ... انه يشحذ العواطف ، ويؤجج الحماس ، وهما عنصران اساسيان في حياة كل باحث ، او مكتشف ، او صاحب قضية سياسية ... ولا يوجد جهد مثير مخلص دون عاطفة وراءها ، ودون تخيل مسبق لما هو مجهول حتى الان ... اما الفن فهو معنى بالانماذج ، بالتجسيد بتفصيل الاشياء ، بالتعبير عن العلم ، والمجرد فى اشكال خالصة ... بتحويل القانون الى شيء حى ... ولكنه معنى ايضا بالاستكشاف ... برؤية المستقبل ... وكثيرا ما يستشف الفنان اشياء جديدة فى الحساسة ، او اتجاهات تعبر عن المستقبل ، او علاقات بين الظواهر بسبب قدرته على الحس ، او الاحساس .. بالحس سلاح من اسلحة المعرفة ...

العلم يلعب دورا مهما في الإبداع الفني ، وعلى الأخص الإبداع الروائي ... ذلك أن العلم هو معرفة ووعي بالمجتمع ، ويمتلك نواحي الحياة التي يريد أن يعبر عنها الكاتب ... وفي عالمنا المعاصر أصبح الواقع شديد التعميد لا يمكن المسلم به من خلال التجربة الشخصية المحضة ، أو الحدس ، أو الخيال وحده .. المعرفة أصبحت أساسية للفنان الصادق .. الكتابة من جهل لم تعد مقبولة ... فالمسألة ليست التعبير عما نراه حولنا فحسب ، ولكن القدرة على تجسيد الحقائق الكلية خلف الأشياء ، على كشف العلاقات ، والتفاد إلى أميالق الإنسان ، على رؤية ضرورة الحياة واتجاهها ومكان الإنسان في كل هذا ... في الوطن، والعالم ، والكون ... على إبراز العلاقة بين حياة الشخص والنجوم في السماء .. بين حبة الأرز في الحقل والشركات المتعددة الجنسية المسيطرة على الغذاء .. على تتبع ما يحدث في جسم الإنسان بخلاياه المخية ، والمصيبة وشحنات الكهرباء .. على تصوير المرأة وعالمها الخاص والملم .. على دراسة الذرة وحركة المادة والطقلة والكيمياء ... وفي كل هذا لم يعد الخيال أو الحدس ، أو التجربة الذاتية تشكل أسلحة الكاتب المعاصر دون سواها .. لقد فرض الواقع أشياء جديدة ينبغي أن نعرفها إذا أراد أن نكتب لا روايات جيدة فحسب ... ولكن روايات يبقى أثرها قائما على مر الزمن لأنها لعبت دورا في إعادة صياغة ووعي القراء .

اثن فنتائية العقل والعواطف مرفوضة .. ويلغى ثنائية الوعي واللا وعي ... ففي لحظة الإبداع بالذات يحل الكاتب كجسم واحد مترابط ، كمثل ووجدان .. ويندأخل الوعي واللاوعي في حسنة من الانسجام ... لحظة الإبداع هي لحظة توحد بين كل أجزاء الإنسان .. هي عودة إلى طبيعته الأصلية التي ولد بها .. هي تطلب على التجزئة التي شوهته وقسمته إلى مخ وجسد ... إلى وعي ولا وعي .. إلى عبد وسيد .. إلى رجل وامرأة .. فضاء فيه جوهر الإنسان .. أن الثقافة الغربية المرتبطة بالمجتمع الرأسمالي دأبت على اعتبار العقل هو موطن العلم ... ولكن الإبداع الفني نشاط « غير عقلي » ... أو حتى نوع من الاضطراب النفسي ، أو العفلى ... شكل من أشكال العصب ، أو الجنون ... ولذلك تنوعت على استخدام الفاظ مثل جنون الفن ... وصور الفنانون على أنهم شواذ ، أو حتى مجننين .. وساعد كينسوت الفن على تأكيد هذه النظرة ... وهذا لا ينفي بالطبع أن الفنانين عموما أكثر انطلاقا من غيرهم في التفكير والسلوك ، وأكثر جنونا إلى الخيال في حياتهم ، وعملهم .. ولكن شتان ما بين الخيال والجنون ، حتى وإن كان هذا الخيال يؤدي إلى رؤية أشياء ، وظواهر ، ورباط

لا يراها الناس العاديون ... فالخيال الحقيقي لا ينفصل عن الواقع ابداً وانما يخلق في ارتباط به مثل طقرات الورق التي يطلقها الاطفال .. تصعد في السماء ولكنهم لا يتركون خيوطها تلتصق من بين أصابعهم . اننا لا ننكر ان الاحاسيس والعواطف تلعب دوراً خالصاً في الفن . ولكن المسألة الجوهرية في الإبداع هو ايجاد التوازن والتفاعل المطلوب بين النشاط الذهني ، والحسي ... فلذا نسا العقل على حساب العواطف يصبح عقلاً مشوهاً غير قادر على الإبداع الحقيقي . وإذا تضخمت العواطف ، والانفعالات الحسية على حساب العقل تصبح هي أيضاً مشوهة غير قادرة على العمل الإبداعي خصوصاً في عالم أصبح معقداً ، متشابك الأجزاء يحتاج الى معرفة شاملة للأشياء ... فلننسى الحقيقي لا ينفصل عن الواقع .. عن المعرفة ، ولا عن المستوى الفكري الذي يدخل في تركيبه .. الفن الحقيقي يصور ويجسد ويحلل الخرافة والجهل ولكنه لا يعتمد عليهما .. ولكن في النهاية فإن القدرة الإبداعية تظل عاجزة على التعبير عن نفسها بشكل متكامل اذا لم تتحقق تلك الوحدة الضرورية بين العقل ، والعواطف ، بين التفكير الواعي ، والحسي الغريزي أو اللاوعي .. وتتوقف العملية الإبداعية في الفن بالذات على انتقال اللاوعي (أي المخزون الباطني) الى الوعي بحيث يتفاعلا ويصبحان شيئاً واحداً . وبالقدر الذي يتم هذا الانتقال يصبح الإبداع أكثر ثراءً ، وعمقا ..

وتتبرز العواطف بأنّها تبذل بطبيعتها الى الاندماج في الموضوع ... وهذا صحيح في الفن ، كما هو صحيح في الحب .. انه لا تفصل بين الذات والموضوع بينهما هذا الفصل بين الذات والموضوع قرين كل عملية تفكير واعية ... ومن هنا تأتي تلك الطاقة الكامنة فيها والتي تجعل منها قوة دائمة عظيمة الأثر ... فنسبلن الفواصل يؤدي الى التوحد الكلي الذي يعيق الشعور بالذات والموضوع شيء واحد ، ويقضي على ذلك التردد الذي هو سمة من سمات العقل الواعي ... ومن هنا تتبع القدرة الرائعة للفن في اكتشاف حقائق الحياة ، تلك القدرة التي تلعب العواطف فيها دور الوكود الذي يحترق لكي تسير عملية الإبداع نحو هدفها بقوة .

مع ذلك فإن الفصل بين الإبداع الفني والتفكير العلمي يؤدي حتماً الى تصوير مزيف للواقع لا يتفق مع الحقيقة في نموها ، وتطورها ، في ظهورها ، واندفاعها . انه يغفل الامتداد لم عملية الإبداع ويجعلها تدور بين أربعة جدران ، او على الأقل في حيز ضيق لا يتسع الا ببطء .. فالانجربة الذاتية قلصت على مسيرة ركب الفكر ، والمعرفة .. قلصت من مسيرة تطورات الحياة المستمرة .. ان التجربة الجماعية

للشعوب مسجلة ، ومكتوبة ، ومطبوعة وعلى الكاتب المبدع ان ينهل منها في كل يوم .. لقد صور الفن ، ومزال على انه يعتمد على الخس ، والحس ، على العواطف والخيال .. وبمثل هذه النظرة الاحادية للإبداع الفني خطرة لانها تحرمه من ادراك اهمية الوعي والمعرفة في العملية الابداعية .. انها تشجع على الكسل الذهني والجهل عند المبدع .. لانها تقفده ادراكه لاهية المعرفة ، والصلم والثقافة وتجعله يعتمد على « الالهام » ، وعلى ما نسميه « بنوهمية الخلم » التي يمكن ان تنضب اذا لم تقذ على الدوام بمختلف الوسائل .. ان عبيدا من الفنانيين والكاتب مازالوا يعتقدون ان الإبداع ليس الا نوعا من الالهام الحسى ، والماعطى يأتيهم من خيال تجريتهم الذاتية ، أو ربما حتى من قوة خارقة عنهم كالوحي .. وهكذا يضلون محبوسين في المحيط الضيق الذي يتحركون فيه بدلا من اختراق الحدود الى القضايا والتجارب الكبرى التي يعيشها عالم اليوم ، الى المخاطر التي تهدد مستقبل التطور الانساني كله .. والأمل العظيمة التي تنتفع امله .

وينطبق ما قلناه بالذات على البلاد التابعة التي حرمت من العلم ، والمعرفة ... فرغم أهمية اقلية المرح الفني في ارنباط بالتراث فان الاعتماد فقط على ما هو سابق ، ومعروف ، على الماضين والأشكال التي تسمى الى الزواج عن طريق « الشعبية » أو « التراثية » أو مجرد استنهاض الحس الوطني (الأرض بتكلم عربي) أو التاريخي ، أو القيم الشائعة التي عفى عليها الزمن قد يبقيا سجناء الماضي ويحول دون رؤيتنا للواقع المتغير ... ان السعى الى تطوير الإبداع ليست مسألة تتعلق بالشكل وحده ، ولا بترك المحاولات التي تبذل لتقليد الرواية الجديدة في أوروبا أو ببتكرات الكاتب في أمريكا اللاتينية ... بل هي تتعلق بالمضمون ، والمضمون قادر على أن يهتدى الى الشكل الذي يعبر عنه اذا ما نضج ... بل الأشكال تتكرر في تاريخ الأدب ولكن على مستوى أعلى ... فالشكل الكلاسيكي مثلا قادر على أن يعبر عن المجتمع الذي يعيش في ظله ... وان يتطور بما يتلاءم مع المضمون الذي نصبه فيه ... انه ليس عملية ذاتية محضة كما يظن الكثيرون ... بل هو مرتبط ، شانه شأن المضمون ، بالواقع ، والظروف ... بالاجتمع الذي يعيش ، ويعمل فيه الكاتب الروائي ... ان الشكل والمضمون في العمل الفني وحدة حية مترابطة .. تعبر عن التفاعل بين الذات والموضوع ... بين المبدع والواقع الموضوعي ..

لذلك فالكاتب الروائي الذي يسعى الى التفوق لا يتوقف عن التحصيل اليومي ، عن بذل الجهد اللازم لدراسة المجتمع اقتصاديا ، واجتماعيا ،

وسياسيا ، وثقافيا .. انه يهتم بالعلوم الانسانية ، ويتشغل بالقضايا الفكرية والفلسفية ، وبالصراعات الاخلاقية التي يطرحها العصر .. وهذا جزء من التزام الاديب بقلبه ، وبالدور الذي تلعبه كتاباته بين الجماهير .

هل يوجد التزام في الادب الروائي ؟ ..

ظهرت فكرة « الالتزام » في الادب نتيجة تآثر الايديولوجيات الحديثة على الابداع الفني .. وهذه الايديولوجيات رغم اختلافها ، تتميز بصفة مشتركة .. فهي تعكس التغيرات الاجتماعية العميقة والسريعة التي يشهدها عالم اليوم ، والتي بسببها لابد لكل منا ان يعيد دراسة المواقف التي يتخذها ، والأرض التي يقف عليها ، ومسئوليته ازاء الآخرين بروح فاحصة ، انتقادية ..

وتفرض هذه التغيرات العميقة والمتلاحقة على الكاتب ان يواجه الانتاج الذي يقدم عليه بإحساس جديد من المسؤولية .. وهذا يعني الوعي بأن الطبيعة الحقيقية للعمل الفني تتطلب القضاء الضوء ، وتركيز الاهتمام على جانب معين من الواقع ، مما يؤدي بالضرورة الى الحكم عليه .. فالمفهوم العصري « للالتزام » يصر على عدم امكان الفصل بينه وبين العمل الادبي نفسه .. انه لم يعد يكرر تلك الفكرة البديهية التي تطالب بأن يجد العالم الخارجى الواقعى مكانه فى الادب ، بل يؤكد ان الكاتب لا يمكن ان يكون أصيلا ، أو عظيما ، أو عبقريا الا بالقدر الذى يستطيع به أن يوفر للمجتمع بشكل علم ، أو للجمهور القارىء فى وقت معين مرآة صادقة يرى نفسه فيها بكل مشاكله ، ومصاعبه ، ومعاركه ... مرآة تكشف فيها ما لم يكن قد اكتشفه من قبل ، ويرى فيها المستقبل بكل ما يحمله من مخاطر محتملة وفرص للتقدم الانستى ..

والنجاح الذى يحققه الكاتب فى خلق هذه المرآة ، (وهى ليست مرآة سلكة تصور الأشياء كما هى فى الحياة ، وانما عين سحرية تكشف ما يخفى وراءها) ، يقوِّف على الا يكون الكاتب نفسه مجرد متفرج يشهد « الدراما » أو « المسألة » التى يصورها ، وانما مشارك ينفذ الى أعماق الصراع ، ويعى الدور الذى يلعبه ... وظهور فكرة « الالتزام » فى الادب انشاء القرن العشرين جاء نتيجة لاحتياجات العصر الذى نعيش فيه ... ويوجد سبيلان أساسيان يفسران هذه الحقيقة . فتحن نواجه اليوم واتصا يتغير بسرعة فائقة الى درجة انه يصعب فهمه ولو جزئيا ، دون الانغماس فيه ، والمشاركة فى تطوراتها، ولو الى حد ما .. ان الوقوف على شاطئ النهر يحكم على من يتخذ مثل هذا الموقف بأن يتخلف عن تيار الحياة ، ويضيع منه جوهرها ..

انه لا يؤدي بالضرورة الى القضاء على الفن ، الى زواله عند صاحبه ...
مالموجة الطبيعية المولودة في الانسان تستطيع ان تجد اكثر من طريق
للتعبير من نفسها ، وتلكيد وجودها ... ولكنه يظل دون شك من مدى
الخطبة الانسانية في الانتاج الأدبي ، ومن قدرة الجنب الكافئة فيه ..

الآن أصبحنا نعي جيدا ان مجال الفن ، وميدانه ليستت
الطبيعة الانسانية الثابتة التي لا تتغير ، والتي ملازال بعض الكتاب
يصرون عليها ، لان هذا الثابت لا وجود له ... وانما وضع معاصر
له سماته المميزة ... انه يستحيل ، الا من خلال هذا الوضع المعاصر
الذي يتسم بميزات خاصة تصبغ مختلف نواحي الحياة والمجتمع ان يتم
التعبير من المشاعر ، والمواطف ، والقيم الأدبية ، والكونية التي تضي
على الفن جاذبيته الدائمة ، وقدرته الفعالة على استمالة عقول ، وقلوب
الناس . فهناك واقع يجعل القضايا الأدبية للانسان تعيط نفسها دائما
بغلاف خارجي مؤقت .. وتجاهل هذا الغلاف المؤقت يؤدي بنا الى
التعامل مع اشياء مجردة لا روح فيها ، ولا نبض ، ولا حياة ..

وهناك صلة وثيقة بين هذا الاحساس بالحاضر ، وبين المسبة
الانسانية التي تميز الفترة التي نعيش فيها .. وهي تلك الأزمة المعيقة
التي تمر بها المدنية المعاصرة .. والتي تنعكس بشكل عميق على
حياتنا ومستقبلنا ... أزمة تحالول الأنظمة الاستعمارية الغربية ان
تحلها على حساب المسلم الثالث وعلى حساب شعوبها ... فقد تحملت
الانسانية حربين عالميتين مدمرتين قضتا على كثير من الأوهام ... وهي
مهدة في هذه الأيام بالاستعدادات القائمة على قهر وسحق لتدمير
الكرة الأرضية باسم الدفاع عن الحرية وحقوق الانسان ... ويحتدم
الصراع القوي والاجتماعي في كثير من أنحاء العالم كاشفا عن زيف كثير من
الأنظمة القائمة ، بما فيها الأنظمة التي تتحكم في المنطقة العربية .. وعن
الاستغلال والعنف البشع التي تفرضه الطبقات الحاكمة الاستعمارية ،
والرأسمالية ، والقطاعية ... وعمليات التجويع ، والتهديد الاقتصادي
المستمر التي تعاني منها شعوب الأرض الفقيرة ، نازعا النفس عن
الشعيرات والدعوات الانسانية التي يتم من خلفها أكبر عملية نهب
منظمة في التاريخ .. كما يحتدم هذا الصراع تلك الطاقة المهولة التي
تطلقها الاكتشافات النووية الحديثة لتضع بين أيدي نذر قليل من الناس
أعظم قوة تدميرية عرفها سكان الأرض في يوم من الأيام ... قوة تدميرية
يصعب تصورها وعن تلك الوسائل الحديثة في الاتصال والاعلام التي
تسمح لهذا النذر القليل بأن يتحكم في عقول الناس .. فكيف يمكن
لأي انسان حساس ان يتهرب من هذه الحقائق ، والتناقضات ، ومن الظلم ،

والتهر ، والمآسى اليومية التى تواجهنا ، وتواجهه الجنس البشرى
بأجمعه ...

إن عددا يتضاؤل من الكُتُب يتخزون من هذه التفضيلىا موقف
اللايملاه الفلسفية ، أو الإزراء السافر .. فلم يعد هنالك سبيل
للتهرب من هذه المشاكل الضخمة ، والجوهرية فى حياة البشر ... انها
تتجح دائها فى التسلل من الأبواب الخفية ، وفى ترك اثرها ، وعلامتها
على المفكرين ، والفنانيين ...

ومن المؤكد ان عديدا من المظاهر الجديدة فى الأدب سدى للمعلم
غير الإنسانى الذى يسحق البشر .. ولذلك ينبغى تقديرها بطريقة ايجابية
.. ولكن الاعتراف الصريح بالصلات القائمة بين الكُتُب ومجتمعها بشكل
موقعا أكثر فائدة لمن يكتب .. هذا هو طريق الالتزام .. وهو طريق
مفروش بالمصاعب والعثرات .. ولكن لم يعد من الممكن تلافيه .. لشد
تغيرت معالم المجتمع المصرى فى ظل هيمنة الاستعمار الجديد وأعدائه ..
وتغيرت معالم الحياة .. وتكثفت حقيقة الارتباط القلم بيننا ، وبين
ما يحدث على نطاق العالم .. واهتزت قيسم ككت جزءا لا ينفصل
من نظرنا الى الأشياء .. وأطل التعصب الدينى والأرهاب الفكرى بشكل
متزايد وأصبح رهبا جديدا مفروضا على الناس .. وتغلطت اليأسا
مفاهيم ، وأتباط من السلوك حيلتها شرككت تعددت فيها الجنسيات بينما
ظل هدفها واحدا هو مزيد من النهب والاستغلال .. وهاجر المصريون
الى بلاد النفط وتحكبت فيها البتروبولارات .. وأصبحت الأيدى العاملة
الفنية ، والزراعية ، والصناعية نادرة فى بلد يشكو من الانفجار
السكنى .. وغدا الطوف خطرا يهدد الأرواح وتفتاقم السائق بين
الأفراد والجماعات حول ماخيلت الحياة .. وأصبح اقتناء الأشياء
والمال أهم من عقل وانتاج الإنسان .. ومع ذلك نلادرا ما يعكس
الإبداع الروائى هذه التطلبت الخطيرة فى الحياة .

وربما يكون من بين الأسباب التى تفسر هذه الظاهرة بعض
الانتقادات الشائعة الموجهة ضد الأدب « الملتزم » .. ومنها انه يعطى
مكثة كبيرة للسيلة .. وقد تكرر هذا الاعتراض باستمرار على السنة
عدد كبير من رجال الفكر ، والفلسفة ، والأدب ، والفن .. وكثيرا
ما كان يظن أن الأدب الملتزم لا يخطف تقريبا عن الكتلة السياسية ،
أو على الأقل من الكُتُب التى تتخذ السياسة محورا رئيسيا
لوضوعها .. فاصبحت أحدى مقاييس نية العمل الروائى بعده عن
السياسة أو على الأقل ألا يهيمه الا على استحياء شديد .. وربما هناك

سبب آخر هو أن الكتابة الروائية عن التغييرات التي حدثت في جيلنا في العقد الأخير تتطلب إخضاعها إلى دراسة متأنية وعميقة ، وإلى التزود ببعض علوم المعرفة الحديثة ، وهو أمر ليس متاحا للجميع .. فانتزعة إلى اللغة العربية تسير بخطوات بطيئة .. هذا فضلا عن مصاعب الحياة اليومية ، وسعر الكتب ، وضالة الإمكانات التقنية التي يبرزها المجتمع المصري .. والضغط المستمر الذي يمارس ضد الحسريات .. ولكن هنالك حقيقة لا سبيل إلى إنكارها .. وهي أن الأزمة السياسية هي أوضح ، وأعنف تعبير عن الأزمة العميقة التي يعاني منها العصر الذي نعيش فيه .. المصراعات الأخلاقية والفكرية بها اختلفت درجتها تنف جميعها على أرضية سياسية ، وتلدرا ما توجد زاوية في هياتنا الخاصة لا تتأثر بالمصالح السياسية أما بملشرة ، أو بطريق غير مباشر .. وفي هذه الفترة حيث استقطبت الأزمة الاقتصادية في مصر ، نبس من الصعب ادراك مدى اثر القرارات والتصرفات السياسية ، والاحداث ، أو زعود الفعل التي تترتب عليها في حياة كل فرد منا ..

ومع ذلك فالملاحظ أن السياسة تكاد تكون غائبة تماما عن عديد من الكتابات الأدبية الجيدة .. في القصص القصيرة ، وأحيانا الطويلة .. يبدو وكأن السياسة ليس لها مكان في هياتنا تقريبا .. وأبطال هذه القصص منهمكون في محاولة مستمرة لحل المشاكل التي يتعرضون لها ، دون أن يبدو عليهم إطلاقا أنهم يدركون الدور الذي تلعبه السياسة في حياتهم .. وإن كان الكتاب الذين يؤلفون هذه النقص لا ينسون أبدا أن شخصياتهم تضرب بجذورهما في المجتمعات التي يمشون في ظلها .. أنهم يتأثرون بها ، ويغدون ضحايا لها ، أو أحيانا يتخلبون على ما تصادفهم من عقبات ومآسي في الحياة .. وفي بعض القصص تبدو أهمية السياسة في أن الأبطال لا يدركون الدور الخطير الذي تلعبه في حياتهم ، ولا ينتبهون إلى تأثيرها على عقولهم ، وتصرفاتهم .. فيظنون بذلك ضحايا القوى الاجتماعية لا يعون كنهها ، ولا كيف تتحكم في مصائرهم ، وفي مصائر أمثالهم من البشر .. فلحدي مظهر القرية: الرهيبة التي يعاني منها الفرد في مجتمعنا هو أن هيئاته مسيرة بواسطة طبقات تسيطر عليه من أعلى . قوة غامضة متسلطة لا يعرف عنها ، ومن وسائلها في التحكم إلا القليل .. فيظل عاجزا عن مقاومتها .. وهكذا تختبئ السياسة أحيانا في ثنايا العمل الفني دون أن يشار إليها على الإطلاق . بينما الحقيقة هي أن المؤسسات الاجتماعية كثيرا ما تنف عقبه في سبيل تعبير الفرد عن ذاته وهذا ما نشاهده في كل يوم .. ولا يوجد حل في مثل هذه الحالات سوى الهجوم على تلك المؤسسات والقضاء عليها ، وإحلال مؤسسات أخرى تعبر عن إرادة

الحرية محلها ، او تخليصها مما يشوبها ان كان هنالك سبيل الى ذلك ،
وتغييرها من الداخل .. وهذا ينطبق على كل المؤسسات حتى اكثرها
تقدما ، لانها في لحظة من اللحظات يمكن ان تتخلف او تتجدد ، او تعجز
عن القيام بالمسئوليات المنوط اليها بها .. ان الاكتساع بتجاهلها
وتناول حياة الافراد في عزلة عنها ، وكثرتها ليست موجودة ان يمنع
اضرارها ، ولن يقينا من ضرورها .. والرواية التي تصدق لابد ان تعبر عن
هذا الواقع المحيط بفرادها ..

ان الكتابة الروائية لا تستطيع ان تقسم مساهمة عملة في تصوير
الواقع الا بالقدر الذي تتناول به اهم المشاكل التي تواجه الانسان
المصري والعربي .. وهذا يفرض عليها ان تكون مشاركة في ماضي وحاضر
ومستقبل المجتمع اى ان تكون مشاركة في تاريخه .. اننا نمشى عمرا
يفطرهم بالقضايا الكبرى ، بالمعضلات الفلسفية ، والاخلاقية التي تتحدى
عقل الانسان ، وتؤثر على مصيره .. والرواية لا تستطيع ان تظل بهزل
عنها اذا كان موضوعها هو الانسان .. فالانسان لا يجزا .. انه كيان
متكامل يستحيل التعبير عنه الا بتناول مختلف النواحي التي تؤثر على
علاقته بالمجتمع ، وب نفسه .. فالفن يلعب دورا خطيرا في التأثير على العالم
الداخلي للناس رجالا كانوا ام نساء .. ان الفن مطالب بان يتعرض
للصراع الاجتماعي والسياسي ، للقيم ، والفلسفات والاخلاق .. ان يطل
الحاضر ويشر بالغد المرتقب . ان يكون مجالا للانتاج الروحي الرنيع ..
الفن الروائي الاصيل ينبغي ان يقاوم ذلك الاتجاه الذي توجه الى
التركيز على الاحداث اليومية للحياة ، وردود الافعال والظواهر
الشاذة او الاستثنائية ، او الملابس والصدف وكثتها خارجة عن نطاق
المسار العام .. والعمل الروائي لا يكتب له البقاء الا اذا جمع بين
شيئين .. المضمون الفكري ، والتجسيد الفني الراقى .

وعندما ينتقل الادب الى مرحلة جديدة يسمى فيها الى التعبير عن
التغيرات الاجتماعية المعاصرة ، وعن القوى الاجتماعية الجديدة ،
والصاعدة ، وتصوير الصراعات التي تنشأ من كلفة نواحيها ، والتحديات
الناجمة عنها في حياة الناس ونفوسهم فانه يواجه مهمة صعبة ،
وطريقا شاقا .. ذلك ان الكاتب يضطرون الى السير في مسالك جديدة ،
والخوض في مجالات لم تكتشف من قبل ، ولم يعمل لها مسح تاريخي
او اجتماعي ، ولم تخضع للدراسة او لخبرات سابقة ، ولا يشكل جزءا
من التراث الموروث .. انهم كالمخبرين او المكتشفين ، يسرون عبر الغابات
الممتدة التي لم تفتحها قدم انسان من قبل .. فاذا تعرفوا وتخطوا في
تجارب بعضها غاشل ينبغي معاملتهم برفق ، واعطائهم الصذر ..
نهم على الأمل ، واقصد هنا الذين يتبعون بقدر من الموهبة الفنية
افضل بكثير من المترجمين على عرش التقليد ، المحبين بصولجان

السلطة ، والمسال ، ورسوخ الفكر المسيطرة ، ومساندة الطبقات المتغيزة والمستفيدة ، ووسقل الاعلام الجبائى التى تنفذ الى كل بيت ، والى كل ركن .. الشيء الوحيد الذى يصعب قبوله هو الا يصحفت الكتب من شخصيته الاصيل .. وان يجرنا معه فى مناهات التقليد للآخرين حتى وان كفوا فى طليعة التجديد ، او من منطلق تقدم مراهة روائية خضبة مثل أمريكا اللاتينية .. كما يصعب قبول ذلك الجنوح الذى يتجلى فى بعض الكتابات الروائية نحو التعميد ، او الايغال فى الرمزية ، او الخيال الغريب .. ولكنه كلما استمعى علينا الفهم ارتفعت قبضة العمل الفنى . وهذا لا يعنى غلق باب الاجتهاد والتجديد .. ولكنه يعنى أن الصدق الفنى يتشاق مع الاعتقال والتعقيد ..

وربما تكون من العوامل المهمة فى اضعاف حركة «الادب الملتزم» ان عدم وضوح المفاهيم التى استندت اليها ادى ببعض الذين ادعوا تمثيلها الى الكتابة بأسلوب الدعاية السياسية البعيدة عن الفن الحقيقي .. « والى ادعاء الشعبية » حتى يقال عنهم انهم يمثلون الادب الجديد .. مما خلف نيبا بعد اتجاها عكسيا وهو هجرة الموضوعات السياسية كاحدى الوسائل لنفى الاتهام بالانتماء الى مدارس الدعاية السياسية ..

لا أحد يستطيع أن ينفى أن للفن دور تربيوى ، وتعليمى .. ذلك الدور الذى تظهه أعماله « بريخت » المسرحية بصورة مباشرة ، وواضحة ، وقوية .. ان كل شيء مسموح به تقريبا فى الإبداع الفنى والروائى .. طالما أنه من حقيقى .. لأن الفن الحقيقى هو وحده القادر على التأثير .. والادب لا يمكن أن يكون « ادبا ملتزما » اذا كثر عاجزا عن التأثير بصق فى نفوس الناس وحياتهم .. ولهذا السبب يوجد كتاب يصبرون عن الفكر البورجوازى اكثر قرا الى « الادب الملتزم » من ادعاء الفن « التقدمى » او الشعبى ، او الماركسى .. ولكن فى الوقت نفسه لابد من تشجيع اولئك الذين يبذلون جهودا صادقة فى سبيل احياء وارساخ جفون من جديد ملتزم بقضايا الانسان ، ومقاومة مختلف اشكال الدباجوجية الفنية التى تشق لنفسها طريقا على حساب الفن الاصيل باللعب على نغمة التراث ، او الشعبية ، او حياة الحوارى والاحياء المصرية الاصيل .. المسألة لم تعد مجرد تصوير هذه الأشياء ، وانما تحقيق نقلة فكرية ترتبط بالعصر الذى نميشه وتجد تعبيرها فى ثوب فنى أصيل ..

والانسان الناضج هو القادر على رؤية طفولته ، وشبابه ، بوضوح . والفن الناضج مظه تلمها ينبغى أن يفحص سنين المراهقة والنمو بعيون ثابتة تزيل عن طريقها الالهام ، والاكاذيب ، والغفوم ..

وإذا تتبعنا الألب المصنوع سنجد ظاهرة ربما تكون مشتركة بين عدد كبير من الكتاب الذين يتقدمون موكب الفن .. أنهم يخصصون مكانا متميزا في مؤلفاتهم للعناصر الذاتية .. وقد عبر بعض النقاد والمطالعين عن دهشتهم ، وعن حزنهم لزاء هذه الظاهرة التي لم تزل رضاهم .. فمزال يوجد كثير من النقاد من أصحاب النظريات الثابتة أو هواة التصنيف ، والأحكام يعتقدون أن الأدب الذي يقترب من « الذات » أو من « السيرة الذاتية » مرحلة بدائية ترتبط بسنين المراهقة الأدبية عند الكاتب .

ولكن هذا الاتجاه الجديد عند عشرات من الكتاب في المسالم أو في مصر ، لا يمكن اعتباره مجرد صدفة ، أو نتيجة نزوات هؤلاء الكتاب ، أو رغبتهم ، أو اندفاعاتهم المؤقتة تحت تأثير ظرف من الظروف الطارئة .. ولكنه انعكاس مباشر وصادق للرحلة التي وصل إليها المجتمع .. أن هيمنة القوة المادية للشركات المتعددة الجنسية على حياة الناس .. ومختلف وسائل التحكم والقهر .. يبدأ بأجهزة الدولة ، والسيطرة الاقتصادية وانتهاء بوسائل الإعلام الجماعي والتعليم تحول الإنسان إلى آلة مسيرة بأرادة خارجية طافية يصبح فريسة عجيبة لها ، وتتطلب ردود فعل قوية ، ومقاومة عنيدة من كل الناس ، وعلى الأخص من الإنسان الفنان . واحدى صور هذه المقاومة هي تأكيد ذاته الإنسانية من خلال أعماله .. فمثل هذا العظم المبنى على المبادئ في الحياة ، على تقييم كل شيء بالمال ، على التكنولوجيا ، والاستهلاك ، على الظلم والقهر المتزايدين يهدد المبدع الروائي ، ووجود الفن أكثر مما يهدد أى شيء آخر ...

والفنان عندما يحس أنه محاط بظروف قاهرة ، أو أنها تزحف عليه بالتدريج لتبتلمه كثيرا ما يلجأ إلى إطلاق تلك « الصرخات الذاتية » التي أصبحت تصبح كثيرا من الأعمال الأدبية المصاهرة .. وربما كانت هذه الظاهرة تكرر على مستوى مختلف لما حدث أثناء المرحلة الحضارية التي مر بها مجتمعا في الثلاثينيات عندما سار الحكم الاستبدادي ليصير بكل منته عن الأزمة الاقتصادية ، والسيلسية التي استفطت آنذاك .. وبلرصاص ، الذي أطلقه « صدقي باشا » على عمال المسكة الحديد وهم محاصرون في العنابر .. ففي هذه الفترة ظهرت عديد من الأعمال الأدبية التي يؤرخ فيها الكاتب لحبائه الخاصة ، ويسجل هومو الذاتية لتصبح شاهدا على عصره ، وعلى أحداث ، وتطورات اجتماعية لها أهميتها .. وكأنه يستكشف الإنسان المصري ، وملسته ، وحياته من خلال نفسه ، ويؤكد وجوده ، ومراعه ضد كل صور الطغيان .. ولذلك لم يكن من قبيل الصنف أن تظهر في هذه الفترة أعمال مثل « الأيام »

و « الأديب » لطف حسين ، وعودة الروح « ثم «يوميات نقيب في الأرياف»
و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم و « سارة » لعباس محمود
المعصايد ..

قضايا عصرية يحياها الكتاب :

الأبطال في الحياة ، وفي الروايات هم أولئك الناس الذين يهلون
بحياة افضل .. والمسألة التي تشكل صميم العمل الروائي هي عجزهم
عن تحقيق ما يتطلبون اليه من تغيير في المجتمع ، والعلاقات ، والأفكار،
والمواطف اما لأسباب موضوعية تتعلق بالظروف المحيطة بهم ..
وأما نتيجة عوامل الضعف الذاتية الكليمة فيهم .. ففي هذا العجز
تكمن المسألة .. وفي هذا الصراع تتجسد البطولة التي يشهون
بها .. أنهم يخوضون المسارك ضد العقبات الخارجية والذاتية
حتى وإن كان نصيبهم هو الفشل والاحباط .. وفي هذا تتضح عظيمة
الإنسان .. وتتجلى المسألة التي بدونها لم يكن لوجود الفن المسرحي
والروائي ..

وفي عصرنا هذا لن يعدم « الكتاب الملتزم » القضايا التي تستحق
أن يكرس لها قلمه .. فلنناقضات المبيعة تتجلى في كل المجالات وعلى
الطريقة التي ستحل بها هذه المناقضات يتوقف مستقبل ملايين من الناس
في المدن ، والريف سواء أكتوا ينتهون الى الطبقات الميسرة ، أو المثقفة،
أو الكادحة . والأمثلة على ذلك كثيرة .. فيمكن أن نتفكر ما أصاب
منطلقنا في السنين الأخيرة نتيجة زحف الاستعمار الجديد ، والصهيونية ،
والصراعات بين الأنظمة العربية ، وبين الطوائف والطبقات . والمشاكل
الناجبة عن زحف اقتصاد البترودولارات ، والهجرة الخارجية الى بلاد
النفط ، واستثناء الاتجاهات الدينية المتخلفة والإرهابية التي تغذيها
بعض الدوائر الحاكمة في البلاد العربية بمساندة الاستعمار ، ونتائج
سياسة التبعية الاقتصادية ، والسياسية والثقافية للغرب ، ونحن
لا نستطيع في هذا المجال أن نتعرض بالتفصيل لهذه القضايا ولكننا نريد
أن ننتهي بعضها كملئة تستحق الاهتمام ..

ربما تكون من أهم الظواهر وأكثرها تأثيرا على مجتمع المدنية تلك
العلاقات الوثيقة التي تربط بينه وبين بقية العالم .. فالواصلات، ووسائل
الاتصال والإعلام ، والترابط الاقتصادي والتطورات السياسية قد حول
العالم من أجزاء منفصلة الى وحدة متكاملة .. فلا يوجد قطر يعيش
في عزلة عن الآخرين .. وتتأكد هذه الوحدة بسرعة فائقة كلما أسرع
التطورات في مجال العلم والتكنولوجيا .. ومصر تحل مكانا مركزيا

في البحر الأبيض المتوسط ، وعند التقاء القارات ، والتيارات التجارية والفكرية المختلفة ، وكانت على الدوام مجتمعا مفتوحا على المؤثرات الخارجية رغم قدرتها على الاحتفاظ بطابع مميز لها نتيجة الوحدة والترايب اندخلى .. ولكن تلك الصلة الوثيقة بالمسلم تؤدي الى استمرار السمات التي تقرب نسلات واسعة في المجتمع من بعض الأنماط المسيطرة على حياة الناس في مدن العالم المتقدم .. ومن بينها الصاق لنمك الأشياء ، والاستهلاك الزائد من الحاجة ، والقيمة الممنطة للماديات على حسب الأفكار وعلى حسب القيم والمنع الانبئانية البسيطة ، والعواطف الحقيقة ، والترايب بين الناس .. وهي ظواهر ترتبط أساسا بالطبقات الدنيا ، والمتوسطة في المجتمع ، ولكنها تتغلغل الى انطبقات الأخرى ، ونساهم في تشكيل العقلية السائدة في المجتمع . ونظرتة للأبور ، وقيمة .. وساعد على ذلك الهجرة الى بلاد النفط ، والسياحة العربية والغربية ، واجهزة الإذاعة ، والتلفزيون ، والسينما ..

والحياة المصرية قد تحيل معها ميزات الراحة المادية ومناعمة القدرة على الإنتاج والعمل .. وهي ميزات نحتاج إليها في تحقيق التقدم للمجتمع والتكنولوجيا أسلحة أساسية في البناء الاقتصادي والاجتماعي والكتائب الفنان يستطيع أن يصور هذه الحقائق والقيمات ، وأثرها في حياة الناس .. في علاقت العمل ، والاسرة .. وفي التكوين الفكري والنفسي للشباب .. في الجند والمفيد الذي تجلبه معها .. وفي التناقضات والصراعات التي تشنها .. ولكنه في الوقت نفسه قد يحاول أيضا أن يصور أضرارها .. أن يتعرض للدور الذي تمارسه في تدمير أشياء يبنى الحفاظ عليها ، في الطبيعة ، والبيئة ، في الفكر ، والاحساس .. والتي لابد من بقائها حتى تصفو الحياة ، وترتاح النفوس .. وحتى لا تتناقم تلك التيارات الجليدة السلفية التي تتزعزع بدعوى القضاء على الأثر السيئ للغرب ، وما يجلبه الى مجتمعا من مظاهر تمت في كيانها .. أن الإبداع الروائي يسمى الى استكشاف الصراعات القائمة ، وإلى أين تسير .. وأن يلقي ضوءا كاشفا الى ما يمكن أن تصل إليه من فقدان لقيمة الفرد ، وحريته اذا لم تتباد التقليد الأعمى لسكل ما يبهير البعض في المعنية الصناعية الغربية .

فبصرف النظر عن ميزة التقدم المادي ، وما عساه أن يجلبه من سعادة ، ورفاهية للإنسان في بعض النواحي ، أو على الأقل فرص أوفر للسعادة ، فإن الحياة المصرية يمكن أن تصبح خاضعة لأنواع بشعة من التفر والاضطهاد .. فقد فشلت كثير من المجتمعات المتقدمة في إعطاء الناس أحسبا بلن للحياة هدف .. وفي تنمية قدرتهم على الاستمتاع

ببهاج الحياة الحقيقية .. وحيث ان ايجاد الحلول لمثل هذه المشاكل لا يعتمد على الاجراءات الثقافية محسب ، ولكنه يرتبط بكثير من اسئال السياسية والاخلاقية ، وبالقرارات التى تتعلق بها .. فان التعبير عن الحياة ، ومستقبلها ، والمسالك التى تسير عبرها ، والتطورات التى تعبر عن محاولة مسيرة العصر ، والاهداف التى يمكن ان تعطى لحياتنا معنى ، وان تجيع ارادة الناس فى مصر كلها مسائل تشغل الأذهان ، وتثير التساؤلات .

وهناك جانب آخر من الثقافة الغربية اخذت تتغلغل بصورة مخفية فى حياة الطبقات انحضرية ، وهى تلك المتعلقة بالمجلات والكتب الجنسية التى تنشر كل انواع الانحلال .. وأما لست من أنصار التزمت فى المسائل الجنسية ، واعتقد انه لا بد من إعطاء ثقافة جنسية مناسبة لمختلف الأعمار ... كما ان الجنس جانب من الجوانب الهامة فى الحياة لا يمكن تجاهله فى الأعمال الفنية كالرواية .. ولذلك عندما استخدمت كلمة مخفية كنت اعنيها بمعنى محدد وهو خطر فقدان الرؤية السليمة فى المسائل الجنسية . فلا نستطيع ان ننكر فوائد المناقشة الصريحة للجنس التى نجدها فى كثير من الأعمال المعاصرة والجديدة .. ولكن الطريقة التى يتعرض لها أغلب الكتاب فى مصر للجنس ما زالت ناقصة ، ومشوهة ، وعاجزة فى التعبير عن العلاقة بين الرجل والمرأة ، وعن الفارق بين الجنس فى الإنسان حيث تتدخل عوامل أخرى راقية تتعلق بدمه ، والمخالطة ، والحس ، وبينه فى الحيوانات . والقيم التى تنشر بواسطة كتاباتهم تمكس التناقض فى مجتمع كان يعيش فى ظل تقاليد صارمة يتعرض الآن لتيار الانحلال الجنسى الذى يعزونا من الغرب ، حيث يصبح الجنس متعة تمارس بشكل آلى .. وحيث تكون المرأة سلعة مباحة خاضعة للقيم التجارية ، مهمتها اشباع رغبات الرجال .. واذا أضفنا الى ذلك الفروق الكبيرة التى يفرضها المجتمع بين الرجال والنساء فى مختلف مجالات الحياة ، والحرمان الجنسى الذى يعانى منه الذكور والانك على حد سواء نتيجة الحواجز والعلاقات المبنية على التفرقة بينهم نجد ان هذه العوامل قد اجتمعت حتى يكون التعبير عن الجنس فى أغلب الأعمال الروائية مشوها الى درجة كبيرة .

ان أى اديب يستحق هذا اللقب يتبنى الا يتراجع امام تناول زوايا الجنس المختلفة فيما يتنم من أعمال ، بما فى ذلك اكثرها بدائية ، وحيوانية بوصفها من الملامح الاساسية ، و الدوافع الرئيسية للسلوك الانسانى .. وهذا التناول لا يمكن ان يكون فى ذاته من قبيل الانحلال الجنسى .. فالفارق الاساسى بين التعبير عن الجنس بطريقة غنية ، وبين الانحلال يكمن أساسا فى الأغراض التى دفعت الكاتب وفى

نواياه .. فعلى هذه الأغراض والنيت تتوقف مدة طريقة التعرض للجنس ، والاثر المترتب على هذا التعرض فيمن يقرأ كتاباته ... أنه لا توجد في عرف الأدب المعاصر موضوعات تعتبر غنية ، وموضوعات أخرى تخرج بطبيعتها عن إطار الفن .. الفيلسوف دائما هو قدرة الكاتب على التعبير بحيث يصبح مكتبته كالضوء الكثيف الذي يضيء ، فيحرك عواطف ، وأحاسيس ، وتلهات القارئ ، ويولد فيه الكراهية لكل ما يحط من قدر الإنسان والتمسك بكل ما يرتقى به جسمانيا ، وذهنيا ، وعاطفيا .

وشتان الفارق بين وصف الجنس دون عقد ، أو شعور من القرف ، والاحتقار ، ودون المبالغة فيه بحيث يبقى جزء ، وجزءا فقط من الحياة الإنسانية ، وبين استهداف الاثارة الجنسية الفجة ، والمنحلة لا لهدف سوى تليق أدنى الفرائز ، على أساس أن مثل هذا الأسلوب سينال رضى القراء أو المشاهدين ، ويساعد بالتالى على رواج العمل الفنى ، وعلى كسب المال الوفير ..

مثل هذه اتجاهات تحول الجنس الى شيء رخيص ، وتحط من قدر الرجال ، والنساء على حد سواء ، بل من قدر الكاتب وجمهوره .. ولكن في الوقت نفسه فإن محاولة الارتقاء بالإنسان عن طريق الفن لا يتحقق بالتفاضى عما هو قبيح في حياة المجتمع والناس ، ولا حتى بتثقيته الى مكانة ثانوية ... ولكن في بعض الأحيان يبرز هذه الجوانب من الحياة .

ومن الواضح أن مثل هذا المنهج في الإنتاج الأدبي لا يحتاج الى القدرة « التكنيكية » أو « الصنعة » فحسب ، وإنما يتطلب أيضا تشجيع الفنان بفلسفة إنسانية .. فالحقيقة أنه لم ينجح الا عدد ضئيل للغاية من الكتاب في تناول موضوع الحب بين الرجل والمرأة بطريقة مرضية تنسم بالرقى الحقيقي .. فعلاقة الحب هذه يمكن اعتبارها أعلى درجات « الالتزام الإنساني » إذا ما قامت على أساس من الفهم ، والاحساس ، والتقدير المتبادل .. فالحب هو العاطفة الوحيدة التى يرتبط الإنسان فيها بغيره أكثر مما يرتبط بنفسه ... وهو إذن طاقة خلاقة وإنسانية جبارة .. وهذه الصورة من الحب المتوازن ، المتكامل لا يوجد لها انعكاس في كتابتنا الأدبية .. والحب ما زال يصور بعلاقة مريضة الى حد كبير . علاقة تحكمها التناقضات الاجتماعية والجنسية التى تتحكم في حياتنا الى اليوم ... ولا اعتراض على التعرض للحب كما هو موجود في الواقع ... ولكن الواقع أخذ يغرز نماذج جديدة مضطفة .

وما ينطبق على موضوع الحب ، ينطبق أيضا على الطريقة التي نتناول بها حياة المرأة ، ووصفها ، ومساهمتها في المجتمع .. فلا تلام لم تصبح حليمة بمسد للغير الصيق الذي طرا على المرأة .. والذي ربما ينفذ باعق وأهم التغييرات الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية لانه سيلب على مدى الزمن عديدا من الموازين ، والقيم ، والاعتقادات راسا على عقب ..

ان التراث الثقافي للمرأة العربية والمصرية يحتوى على عديد من الجوانب الايجابية .. وهى تلعب دورا حليما في كثير من شئون الحياة .. ان اية محاولة لامادة النظر في تاريخنا وفهم واقعنا ينبغي ان يضع هذه الحقائق في الاعتبار .. وان يبنى عليها اذا اراد ان يساهم في بناء مجتمع اكثر عدالة يتخلص من كل مظاهر الظلم والاضهاد بها فيها التفرقة على اساس الجنس .. ان العلاقات الجديدة التي يمكن ان تنشأ بين الرجل والمرأة سواء في الأسرة ، او في العمل ، او في النشاط العام ، والدور الذي يمكن ان تلعبه أفكار ومساهمات النساء يمكن ان تثرى المجهودات الابداعية في مجال الرواية وفي غيرها من مجالات الخلق الفني ... فمن المفروض ان ينضم الانتاج الأدبي بحليمة خاصة ازاء الجوانب الاساسية في الحياة التي تلعب فيها العلاقة بين الرجل والمرأة دورا بلغ الابهة في اطار الحركة الاجتماعية والتحريرية للمجتمع ..

من المطلوب ان يحتل موضوع الجنس مكانته في الرواية المصرية ، والعربية على ان تستهدف طريقة التعرض له كشف الزيف ، والكذب والاستغلال في كثير من العلاقات الاجتماعية القائمة وتجسيد لمساة الضحايا الذين لا حول لهم ولا قوة أمام جيروت الأقوياء ، وادانة العلاقات المريضة ، والدفاع عن انسانية النساء ، وحقوقهن ، وتصوير مقاومتهن ، وقدراتهن وسعيهن الدائم لحياة اكثر انسانية وحبا .

واخيرا يوجد ذلك الصراع الأبدى بين المثل العليا والواقع الذي يؤدي بعديد من الرجال والنساء اصحاب القضايا العظيمة الى الفردى في الأغراض المادية او السلطوية والذي ينتهى بكثير من الإنكار النبيلة الى ان تستخدم لأهداف محدودة تتعلق ببعض الأفراد ، او الفئات او الطبقات .. وهذه التغييرات التي تطرا على قيادات السياسة ، والفكر ، والفن ، والتي تدلى في الصراع والانتقاسات والفسفان التي أصبحت سمة من سمات الحياة الفكرية والثقافية والسيلة في مصر .. وتجعلهم بلقون ينظم العليا في البحر ، او يتخلون عنها عندما تشدد الأزمات في سبيل الراحة ، او التسلط او المنفعة نصيب الناس بخيبة أمل شديدة ، وتضعف ايمانهم

بالمستقبل ، وبقدرة الإنسان على التغيير ، والقدوم ، ونؤكد روح التشاؤم ، والاحساس بأنه لا غائدة من الجهد . والتضحية ، وتجمل الكثيرين يشكون في نوايا ائناس . ويعتقدون ان وراء القضايا النبيلة دائما اغراض شخصية تتلاعب بها ... وأنه لا يوجد من يسمى حقيقة الى تنفيذ ما يقوله .. أو على الأقل ان كل المثل العليا في الحياة بأنها الفشل لأنها ستسقط « باواقع » و « بطبيعة البشر » التي لا تتغير ، وتتحول الى مصالح لخبطة اصحابها . وتشهد هذه الفهات الياثمة على الاخصر انشاء الأزمات الاقتصادية والسياسية ، عندما تهزم أو تضعف قوى التقدم ، وتستشري الطبقات ، والفئات التي تحيا على الاستغلال . والجهيل ، والردة في الفكر . وقد شهدت مصر حقة من هذا النوع أصابت كثيرا من الانتاج الأدنى بالهزال ، والزيف ، والسطحية ... ولكن يوجد دائما من يخلصون لانكارهم ، ومثلهم ، مهما كانت الصعوبات .. وعدد هؤلاء اكبر مما نظن ... ولكنهم احيانا مغمورون لا تتح جهودهم ان تعرف على مطابق واسع .. وفي مجال الانتاج الأدبي يوجد دائما أولئك الذين يبذلون جهدا متصلا سبما وراء الخلق الأصل ، والفن الحقيقي ... وقد يجحون احيانا واحيانا بفشلون ... ولكنهم لا يلقون اقلابهم حتى وان بقيت أوراقهم في كتبان الأدرج المهمة ..

وهذه المعركة المستمرة تأخذ شكلا حادا للغاية فيها يتعلق بالذين يلتزمون بمبادئ سياسية يدينون بها خصوصا اذا كانت هذه المبادئ لا تمثل فكر الطبقات والسلطة السائدة .. أو فكر الهيئات والأحزاب ، والمجموعات التي يمكن ان نتبناها .. ولكن الحقائق البشعة التي توظف ، وتشبه ، وتعمق فهمنا لطبيعة الصراع ، لا تؤثر على تيار دون سواء ... ان كل الذين يساهمون بجهد ما في تخليص حياتنا المعاصرة من ادرانها ، ويحاولون باخلاص ان يصبح مجتمعنا افضل مما هو واتقى مما كان حتى الآن .. سواء كان وازعهم ديني ، أو سياسي ، أو علمي ، أو فني يجنون انفسهم ، كلما مر الزمن ، مواجهين بحقيقة لا مفر من الاعتراف بها ، ووضعها في الاعتبار .. وهي ان سرعة التغير ، ومعدل التقدم اغلب ما يكون ابطا مما كنا نتوقع بكثير ، لأن هناك صعوبات متوقعة ، وأخرى غير متوقعة تجعل الصراع الاجتماعي بالغ التعقيد .. وعندما نحاول وضع مثلنا موضع التطبيق تعترضها عقبات لم يعمل حسابها اغلب الاحيان ، وتطلب منا القيام باعادة تقدير الموقف .. وهي عملية تحتاج الى كثير من المكاشفة ، والمواجهة الصريحة والمؤلة لانفسنا ، وللغير .. والخطر الذي يبرز في مثل هذه المواقف هو ان يصب المفكر أو الفنان بخيبة أمل عميقة تجعله يخفى اسبابه وجروحه خلف ستار من اللامبالاة أو الازدراء للقيم والمثل بحجة انه ليس لها وجود حقيقي في الحياة ، وانها مجرد كلمات

يستخدمها أصحابها لئيل ما يريدون .. وإن كان هذا صحيحا بالنسبة
 لعدد قد يزيد أو يقل حسب الظروف ، فلنا قد مللنا أصحاب الفلسفة
 العملية المستهلكة والمعادة الذين يدمون لأنفسهم ذكاء خارقا ، ويوهمون
 أصحاب المثل بالسذاجة والبلاهة ، وعدم الواقعية ، والجهل .. وفي
 رأيي ان مثل هذا الموقف يقود الكاتب ان أجلا او عاجلا الى الهبوط
 الفنى ... لأنه يفقد تلك الشحنة المحترقة التي تدفع به دائما نحو التفوق
 والنفاذ الى جوهر مسألة الإنسان ..

والفنان الحقيقي بطبيعته موهف الاحساس ، قوى العواطف ،
 متطرف في مواقفه بحكم تكوينه الوجداني .. أنه كثير التعرض للآزمات
 النفسية ازاء ما يلاقه في الحياة .. والالتزام يحى الكاتب بن مثل هذه
 المواقف العاجزة التي لا تقود سوى الى العقم اذا ما استمرت ، وتآكدت ..
 فعملية الانتاج الفنى عندئذ تصبح هى نفسها تعبيرا عن "التأؤل"
 والانتصار على العدم ، والايمان بقيمة الحياة .. لأنها عملية خلق ..
 والالتزام يجعل الكاتب قادرا على رؤية ما هو أبعد من الهزائم والعثرات ،
 وعلى تصور الأفاق التي تمتد أمامه تصور يكاد يلهمه أحيانا بأصابعه
 لأنه كمنان يحيا الخيال الخصب الذى هو أصل كل أصالة .. وكل
 اكتشاف وكل عبقرية عرفها الإنسان ..

في المسند القديم

✽ رد على د . زكى نجيب محمود بكم عبد الحكيم قاسم .

✽ النص الكامل لمسرحية :

البيت في ميدان الجيزة — محمد الشريفى .

قصص وأشعار :

سالم حنفى — عربى سلامة — أحمد زوزور — عمر نجم —

محمد هاشم زقلى .

تأبيت الهمت ..!

مفتخر عيسى احمد

من تأبيت الصمت .

من كهت سنينه البكر الحبلى بالاسرار .

خرج الدارس

راكب خيل الحكمة ، والافتحار

شق جنب الكون — بهلرة ، وجسرة ، —

وانترع كلالاب ، وامتد لعين الشمس

بخضرة كنه يسقى عيون الشط غنوى

وحكوى الدارس الخياله

وما هم . ان كان الشط اليوم خوافاً

بيسذ وقائه .

وماخفش — قة لحظة — الموت يتعرفاً على منواته

ويلق وراءه .

من بيت الى بيت

لو يرجع تنق

مفكن — فى صداه وقت صوته —

للميت المتخط ، والتوايت !

~~~~~

ولمحل يحكى الدارس رغم الطين الكفيس ع الاودان

ويقتى برغم العرى ، ورغم الجوع

ويرغم حديد القهر ، والققبيلن .

بتكلم ع الاتسلان  
 « ملعونة الكلمة الزائفة الشاربه عمل الامرا  
 ملعونة ياغريان المحرا  
 ملعونة يا جنّة  
 ان كانت فيكى مكانه للخوان ا  
 ونضل يحكى الفارس يحكى  
 والدنيا بتترك عينها ، وتسمع ليه  
 الدنيا امتعت حواليه  
 احكى لنا .  
 احكى لنا يا فارس .  
 والفارس  
 بيغوص فى النهر السايح من جواه  
 مصطفى لؤلؤة الصدق . هدية للاخوات  
 ويبفسل كل حرومه قبل ما نطلع بره الذات  
 حكايات . حكايات  
 « كنتت الجدة بكل ما فيها من احساس  
 كانت تحكى لى ع 'خياله وع الحراس ،  
 و « الأندال » اللى بياكلوا ف كبد الناس .  
 كنت دمعتهما  
 تحتلر بين جزر ومد  
 لما اسالها كنت بتسرد  
 لكى ساعات  
 حسيت بالجدة تدارى على لما اسالها  
 حسيت بالجدة تسد ودانها لما احكى لها  
 بصيت ليهما



وليت النظرة فتنى عنينا كات مدهولة

وعرفت يومها

ان حكيتى . مدهونة طفولة

وان الفسولة ما عمرها كانت

سد ما بينا وبين الشمس

وان الامس بيولد بكره

بس نحاول . نغرس صوته ف وذن الهمس

نطلى باعلى ما فينا وندن

لاجل ماكل الغنينا نصى !

طول ما بتسمح للكرابيج فوق ضحك

ترسم قهرك .

عمرك ما انت ح تنزل نهرك

لو بترد الضربه لوجه عدوك

تكسر سيفه

مش ح تشومه ف سكة بكسره

توم واتعد .

وانرشف شمسك جسر وعدى

كل الغنيا بتستاك

وناوليك

بس تحاول .

ولو الفارس عنق حصاته

واتلكد - من قبل ما يمشى - ان المرح فمام فى مكانه

بفراعه الاسمر . لوح ليننا وطار

بعد ما سلب ف صدور الناس عنوانه .

# وشه القاموشه

## صلاح كمال عزام

ياللى أنت مش عارف طوبى  
.. غير الزعيق .  
ياللى أنت مش لاقى الدقنى  
يا دودة القز االى ياللى ..  
.. مش لاقى لك مترخيش  
ياللى أنت طول عمرك بتسأل  
.. كيف تعيش !  
ياللى بزرع ليل نهار صبار وصبر  
ياللى نهارك مشنقة  
والليل حداك سجانى .. وقبر  
ياللى بتسمع عن حاجات  
لسة ما تعرف طعمها .  
ياللى بتجنى الوردة لسبادك  
ونفسك مرة واحدة تشمها .  
عيش عيشة اهلك يا حزين .  
هوة أنت مين .. والا ابن مين .  
روح اتلق .. دا الحق حق .  
واللى بيص لفوق يدوخ .  
واللى يدوخ بروج هدر .  
خلك قفسوع .  
والا أنت عليز  
ابنك المولود يجوع

فى ذات صباح ..  
دوى صوت فى الغلبة قال :  
قال ياناس ..  
.. اصل الكلام ده كلام عيال  
مايهمكوش وش الهاموش  
مايهمكوش .  
هزه من صوت الرصاص  
تمحى خلجات الوشوش  
والحماس راح ينفنن —  
— تحت السلاح — جوه الرموش  
مادام فى اينك صولجان  
والقاج على رابعك كمان  
والديبلان ..  
.. واقف على الباب الكبير  
بيبهز نبوت الغفر  
ويغط من سحره الكلام  
وينز من عينه الشخير  
مادام داهوه واقف يا ناس  
مايهمكوش .. مايهمكوش  
الدار امان .. الدار امان  
مادام عليها الديبلان

\*\*\*

والحرمة من بملك تضيع  
وتيتم الولد الرضيع .  
خلبك قنوع .  
خلبك قنوع .

\*\*\*

لما الكلام فط النوبه دى ..  
.. ويا حبات العرق .  
لما العيال اتبعزقوا وسط  
الحوارى .  
لما البنط ..  
.. عرفت نقول معنى الكلام .

لما الحماس .. صوته يرق .  
لما الدموع ويا العرق  
رسموا بريشة الهم .. لوحدة  
ملونة .

يتضم حفلة رقص جوة المحزية .  
اللوحدة فيها اسود كثير  
اللاوحة بتخاطب قلوب الناس  
ويتقول للضمير

ان المصير بالشكل ده  
هايكون ينافس اسوا مصير .  
.....

لما الأمل والبأس تانى ..  
.. فى عين ولادنا اتجمعوا

واتوحدوا الاثنين سوا  
وملى النواصى وفى الحوارى

اتوزعوا .

صوت الضمير قلم وانطلق .  
والوعى قلم .. يبلدنا ..  
.. فى عين ولادنا .. بيتخلق .  
واظن معنى من النهاردة  
هايكون حقيقى الحق حق .  
حقى أنا

مش حق نبوت الغفير .  
ولا حق هذا الامعوان .  
اللى قلم الصبح قال .  
.. ان الكلام ده .. كلام عيال .

\*\*\*

دلوقت صار وش الهاموش  
بيلم بلايين الوشوش ،  
ويخللى صوت هذا الحبس

جوه العيون  
.. مش ف الرموش ،  
ويهز اقوى صولجان .  
دلوقتى صوت الديبلان

مليمر عشوش .  
ينس اسمعوا :

برضك ها اتولكوا زيهم :  
مليهمكوش ... مليهمكوش  
وماتخجلوش ..  
لما يسموكوا الهاموش !!

# بويج اليتيم

فخرى ليب

زئير البحر طوال الليل . أحال ساعلت النوم الى كابوس يقظ . ارتد تحت البطاطين . أحاول لليلة شتلت اطراف الثلجية . الخيبة يستتر خداع من الوهم الكاذب . أنا كالراقد في خلاء بلا غطاء . كأني خروا ملق على الشاطئ . كشيء يحنه الماء . الخيبة بيضاء ككفن ، كالبحر الجري الذي نعمل طوال اليوم بين طليانه .

سنتي نوة ، لبدأ أخرى . كالعالم في اول الزمان ، يوم إن كان بلا شطون . نحن نستكشف أعماق الزمن المحيق . بعد أن طغى بعض منه على سطحه . الشمس تشرق مرهقة ، تقطع عليها قطمان السحب طريقها . الطبيعة نظير سيولا بجناح كل نعل لنا . فنمود نبدأ بن جديد . الأبر الى نحرها للنعرف على الضام ، نفدو مصائد مياه . يرهقنا نزعها . نبدو الأشياء بلا بدايه او نهاية . كل بداية تتلاشى وانتهاية لا تبين .

عندما أعود الى المعسكر في نفس الموعد الذي اعتدته . الانى تحية ترحب . غدت مع الأيام رسمية اليه . أحاول أن اقرأ وقد اندرقت بي خبني ، نهرب المعانى من سلم النلاوة . تصبح الصفحة الثانية كالسابقة ، نفتقد الأوراق بلاغنها ومعانيها .

الرجال الذين يحملون معي ، اكتسبوا من الصخر جهامته ، امتزجت فراته بعرقهم ، تمسبقت وجوههم بلون البرونز . انتقلت خطوطه الى سمانهم ، فنحتت حدة النسخ . خلف تلك القشرة الظاهرة ، قلق واشواق من الأعماق . أسر البعض منهم تقيم على مسيرة الف كيلو من هذا المكان . الخطابات تصل الأب والزوج المغترب ، من افراح تنتظر الرزق فادح الثمن .

الشاطئ مهجور ، مهجور . بلغم خلت منه الحياة ، ذهب المصطافون واختفى المصيفون . أشجار القين النائمة من الصخر والتربة فوقه ، بلا أوراق أو ثمار ، كشواهد توصي بالوحشة والبنوار . البشر هنا جزء من المكان ، في زمان غير الزمان . بدو جمعوا خيشهم

أمام هجمة الشتاء وسكوا الدور . رجال يرقفون في الشمس ان يذغت ،  
وخلف الجدران ان غلغت . نساء يرمين الغنم ويحملن كل المعب .  
وكلاب حراسة لا تهرس شيئا . هم جيراننا ونحن نقتل ارضهم .

عقد السائق معهم أوامر صداقة متينة . انه انسان حنون ، تخزن  
جوانحه نيفسا من العواطف . احضر منهم جروا اصفر في لون الرمال  
البراقة . فرض الطفل نفسه - لحظة وصوله - على سكان المعسكر .  
بدأ في اول الامر ، يتشم كل ما يراه . الناس والاشياء . كان بهز ذنبه ،  
فيتراقص جسده في رشاقة . نج فيه احد العمال . فاندفع مرعا الى  
السائق . ضمه الى صدره ، وانفجر الباقون في ضحك صاخب . جال  
الجرو بعينه في الجمع دهشا ، عندما احس الاطمئنان . عاد ذنبه الى  
الرقص . قال السائق ، هو يعرفني منذ ولد . كنت اخصه عند ذهابي الى  
المرب ، ببعض الطعام والملاطنة . ربت عليه مهدئا . قام وهو يقول ،  
ساخذه الى خيئتي . انها ، منذ اليوم ، بيته الجديد .

صار « بوبى » صديق الجميع « اميونة المعسكر » . نجح في ان ينال  
نصييا وافر من عواطف هؤلاء الرجال . اصبح هو الذى يسرى عنهم  
وبداعبهم . الا انه احتفظ للسائق بمكئة خاصة . كان ، عندما يعود الى  
المعسكر ، يدور حوله ، يتوسل اليه ان يحمله . فيضمه السائق الى  
صدره ، يربت عليه ، يمس له بدائي الكلمات . ثم يقبع « بوبى » الى  
جواره ، أمام خيئته ، او تحت سريره .

عندما نصل المعسكر ، عائدتين من موقع العمل ، يبدأ اعداد مائدة  
الطعام . لاحظت في الايام الأخيرة ، وجودها معدة ، ساعة وصولنا .  
عجبت لتلك الهمة الطارئة . قال الطباخ وهو يبتسم ، انه « بوبى »  
الصغير . لاحظ انه مهمسا كان هناك ما يشغله ، فمقه ينطلق بمجة نحو  
الطريق المؤدى الى المعسكر ينبح ، يجرى ما بين خيبة المطبخ والمخزل ،  
حتى تظهر السيارة بقيادة صاحبه .

قال السامى وهو ييلا اناء الماء في خيئتي ، حدث اليوم امر مذهل .  
هززت راسي متسجما ، بينما اطعم ملايس العمل . قال ، جاعتنا  
اليوم ام « بوبى » توقفت استمع . في البداية ، بعت المسألة عادية .  
كلبة تتشم المكان ، حتى خيبة السائق . كان « بوبى » حببسا داخلها .  
أخذ في الصراع حتى فتحوا له . ككفت الكلبة قد ابتعتت قليلا ، قبعت  
على مؤخرتها ، مدت بوزها الى الامام في ترقب . انطلق « بوبى » نحوها ،  
يهز نمسه الخلفى حتى يكاد ينطلع . ظل الاثنان يلقتان بعضهما البعض  
فترة . اخذته ايه الى مخزل المعسكر بعيدا عن المسالك . خلقوا ان

تذهب به . بقيت معه ساعة من الزمان تداومه وتلاعبه . كنت أعرفها .  
أراها على الدوام قرب دار جيراننا الأعراب ، تنبح على العرية ، محيية  
كلها مررنا بها ، فيطلق السائق نفير السيارة ردا على تحيتها .

في المساء ، قال السائق ، وزع العرب باقى ابنتها . اعتقد انها  
ستأتى كل يوم الى المعسكر . لم يعد لها غير « بوبى » . وقد حدث .  
واظبت الام على زياراتها اليومية لابنها . كان ينتظر تلك اللحظات في  
لهفة . فان تأخرت — وكان ذلك امر نادر — يظل يجرى حائرا هنا وهناك  
حتى تصل ، فينصرمها معا الى مكتهما المعتاد بعيدا عن العيون ، ثم يعود  
بعد انتهاء الزيارة ، سعيدا منتشيا ، يداعب الجميع ويلاعبهم .

استيقظت في الصباح ، وأنا أحس مثقل بجثم فوق صدري . رائحة  
الهواء تعيق بالرطوبة . « الأزيب » يكتم الأنفاس . السائق بهيول من  
آخر المعسكر . قال ، حدث شيء ما . تسلطت ، اى شيء ؟ داخلنى  
القلق في هيئته . قال ، لا أدري ، قفز « بوبى » بنزذ لحظة نحو باب  
الخيمة . ظلل بخمشها وهو يئن . قلت ، ربما أراد الخروج . قال ،  
فتحت له ، فأتطلق الى حيث كانت تلقاه امه . أسرمت معه ارى  
ما الحكاية . كان « بوبى » يرتكر على خلفيته ، دافعا راسه الى أعلى ،  
ينبح صسوتا مطولطا كالمويل . قلت ربما يتكلم من شيء يوجمسه . هز  
السائق راسه . قال ، شيء ما حدث ، سأذهب لأرى امه . قلت ، ولم  
ابه بالتحديد ؟ . قال ، أحس بما فى داخله .

عاد بعد نصف ساعة مكهر الوجه حزينا . قال ، قتلت امه .  
طاردت ثعلبا ، تسقطت فى بئر مهجور . دق عنقها فباتت على الفور .  
ضاق صدري حتى الاختناق . ساعة قفز « بوبى » فى الخيمة ، كانت  
أنفلسها قد خمدت .

عندما غادرنا المعسكر الى موقع العمل ، كان « بوبى » ما يزال فى  
مكانه ، يطلق ذلك التحيب الرهيب . أمسكنا الوجوم . مررنا أمام دار  
العرب . كانت صامئة كخيمة . لم يطلق السائق نفير سيارته كما اعتاد .

عند أوبينا ميكرين ساعة الظهيرة ، كان « بوبى » يرقد فى مكانه .  
علمنا من العمال انه لم يغادره . نزل السائق من السيارة ، حمله فى  
حنان . ربت عليه فى رقة . هبس فى أذنه بكلمات عزاء حزينة . انكش  
« بوبى » بمسئلهما ، يئن فى خفوت ، لمعت فى عيني السائق عبرات ،  
أوشكت أن تسيل .

# .. رابعة ..

محمد سليمان

كل يوم .. ،  
تد المدينة اطرافها  
تستضيف حقولا .. ،  
وتذبحها  
وتصيد القرى

\*\*\*

كل يوم  
تصير الشوارع الطول  
والليل الطول  
والفارغون يطيلون اثجارهم  
بينما اتضائل  
ينصب في الطنين  
وتلتف حولى جبال المغنين ،  
يلتف حولى الدخان  
فلحبو الى غرمة

وأفكر بالسفوات التى خطفتها المدينة من مقلتى  
 أفكر بالورق المتصارع ،  
 بالكلمات النبوية ،  
 والكلمات الغبية ،  
 أضحك ... حين ارانى وحيدا  
 أقلب فى راحتى هلالا  
 وانتظر الريح ،  
 والصيحة النبوية ،  
 أضحك ....  
 حين تبد المدينة أطرافها .. فأهدد  
 أطلق بين المرايا خيولى  
 ارتدى معطى  
 ولا تزعزع  
 لا اتحنى  
 كى السم النجوم التى سقطت من جفونى  
 فقط اتدلى ....  
 وانتظر الصيف أو زوابعات الشتاء ،  
 وانتظر النسيم ..  
 افتش .. بين الملايين من واحد  
 كان حلا ..  
 افتش من وردة  
 توقظ الريح ،  
 تقطع السائر من النوم  
 تطلق أشجارهم  
 فنام ....  
 نام قليلا  
 وأجب قليلا .



# مكازيادة

## قراءة فكتاباتھا الفلسفية

لمجد عبد الطيم عطية

(١)

.. تفرد في زيادة في تاريخنا الأدبي المعاصر بسهولة عديدة تجعل لها مكانا مميزا في تاريخ الأدب العربي الحديث . ولا تنحصر تلك السمات في كونها فتاة انتحيت عالميا ، كان قلما حتى تلك اللحظة على الرجال ، وبرزت في عالم الصحافة والأدب . وكان لها صلوها الذي ارتاده غالبية أدباء وكتاب بل وبعض علماء العرب في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ذلك الملتقى الذي صور وكأه جزيرة — حضارية في صحراء مجدبة نارة ، أو باعتباره قصر مخم في قرية كبيرة بائسة هي مصر ، بينما كان في حقيقته صورة أخرى لما نجده لدى مدرسة لطفي السيد والتي اتقاهم في فصول جريدة المسيلة ، والتي أخرجت لنا طه حسين ومحمد حسين هيكل ومصطفى عبد الرازق ومن نفسها ، أو ما نجده في الجامعة الأهلية الوليدة . والتي كانت في أيضا من طلابها الفايهين .

.. لقد ارتبطت في زيادة التي تحدثت من لبنان مع والدها الى القاهرة . وقد كان للمنتقنين الشوام — بالقاهرة في مطلع القرن دور — ما — في الثقافة والمحنة المصرية ، ويختلف اسهام كل منهم حسب طبيعة

ومبول الصحيفة التي يعمل بها ، أو قل حسب القوى التي تعبر عنها تلك الصحيفة . أقول ارتبطت مع ووالدها صاحب جريدة المحروسة — وللأسف مصرينه الصبية — بقوى البرجوازية المصرية الناهضة وجناحها الليبرالي الذي قاد الثورة الوطنية في ١٩١٩ والذي قام بحركة تنوير عامة تمثلت في اقامة الجامعة المصرية واثساعة نوع من الثقافة العقلانية الجديدة عن طريق كثير من الصحف الحرة (١) .

.. هنا وهناك كتبت مع زيادة ... ، يرتقى اسمها في ازدهار في كل المواقع : تكتب في المحروسة ، وفي المقتطف . تخطب في الجامعة وقاعة وست هول ، تجوب المنتديات الثقافية والفكرية تتحدث عن الاخاء والمساواة ، تدعو للتفكير وتشيد باللغة العربية وفضلها في صالونها الأدبي المميز ، وفي حوارها ونقاشها في كل لقاء ، في ظل الحركة الوطنية التي تشمل مصر كلها والتي كانت مع تعترف دواما بفضل هذه النهضة لوطنية العالمة عليها وعلى أدبها . تقول في حديثها الى طاهر الطناني — كما يقص علينا في «أطراف من حياة مي» ، « وفي خلال الحرب العالمية الأولى التحقت بالجامعة المصرية القديمة كتبت ادرس بها تاريخ الفلسفة العامة ، وتاريخ الفلسفة العربية وعلم الاخلاق على المستشرق الاسباني «الكونت دي جالزا» (٢) وتاريخ الآداب العربية على الشيخ محمد المبدى، وتاريخ الدول الإسلامية للشيخ محمد الفضى الى أن انتهت الحرب الكبرى وقامت الحركة الوطنية المصرية ... وهنا كتبت يغطي الأدبية الصحيحة والخلق الجديد الذي امتحن تلك الحركة بروحه . »

.. وتؤكد على هذا التأثير مرة ثانية بقولها : « استطيع أن أقول أن أهم ما اثر في مجرى حياتي ككاتبة ثلاثة أشياء : أولا : النظر الى جمال الطبيعة ، ثانيا : القرآن الكريم بفصاحته وبلاغته الرائعة (٣) . ثلثا : الحركة الوطنية التي لولاها ما بلغت هذه السرعة في التطور الفكرى » (٤) . .. كانت كاتبة أدبية وشاعرة الى حد ما (٥) كما يعلم كثير من المطلعين على كتاباتها وآثارها .... وكانت فيلسوفة وتلك ناحية هامة في حياة مي ناحية مجهولة تهيئ عنها اللثام في بحثنا هذا .

## (٢)

.. كانت مع من أبرز طالبات الجامعة المصرية القديمة ولا يذكر لنا التاريخ القريب أسماء من درسن منهن في الجامعة ، وقد كن بالطبع قلة في ذلك العهد . لكن مع كانت من هؤلاء القلة اللاتي تركت عليهن الجامعة بصمات وبصمات . لقد كانت طالبة مميزة كما يقص علينا واحد من أبرز

طلاب هذه الجامعة وهو الدكتور زكى مبارك ، الذى كان واحداً من سبعة نالوا درجة الدكتوراه من الجامعة القديمة في الفلسفة وكانت من منافسة قوية ، كما يخبرنا هو في مجلة « صوت المرأة » في عدد خاص « بى » بعنوان عروس الأدب يقول : « ثم تجيء عزوس الأدب النسائى في هذا الجيل ، وهى فتاة عرفت جيداً فقد كتبت رفيعتى في الدرس ، وزميتنى في طلب أدب ، والفلسفة بالجامعة المصرية .. » فقد كانت من منافسة خطيرة كما يظهر من نفس المقتل الذى يكرر فيه عنها .. « وكان لى بالجامعة المصرية زميلة تنافستنى منافسة عنيفة » (١) .

.. وتوقف قليلاً داخل الجامعة مع « بى » التى تدرس الفلسفة ، والتى تعطى لنساء وصفاً لفتيات الجامعة في هذا العهد كما كتبت معهن فنقول : « كنا نجتمع هناك كؤنهر دولى التأم لمعد الهيئة وتقرير شروط الصنع أو كؤنهر نسائى غرضه المطالبة بحقوقه والمجاهرة ببذنه : على ان الأحاديث الدائرة بيننا لم تكن لتدل على شيء من ذلك لأنها كانت مقتصرة على أخبار الكونسرنات والسينما والأزياء واشكال البرانيط الحديثة . وكان يتخلل هذه الثروة النسائية المحضة ضحت طويل « بسبب ديبية » .. في كل موضوع ، جذبت أطرافه فتانان . فكتب إذا صار ضجة فنيات كثيرات » .. ومن عجائب الحديث النسائى ان السيدات اما بصفتن جميعاً ولا تتكلم منهن واحدة ، وهذا اندر من النادر . وأما يتكلن جميعاً في آن واحد ولا تصفى منهن واحدة (٢) .

.. لقد كانت تختلف هى عن هؤلاء ، وكان لها تميزها داخل الجامعة ولها دورها كما اشارت الى ذلك السيدة هدى شعراوى رائدة النهضة النسائية الحديثة في مصر التى تذكر في حفل تأبين مى اته : « في شهر ابريل سنة ١٩١٤ نظمنا سلسلة محاضرات للسيدات في الجامعة القديمة وبينما كنت اغادر القاعة ، عقب القاء المحاضرة القيت فتاة لفتت نظرى برشاقة حركتها .. استوقفتنى تلك الفتاة قائلة ... سيفتى هدى : انا معجبة بشروعك ، مقدرة لمجهودك لذلك اضع نفسى تحت تصرفك . لا تظنننى صغيرة لا استطيع معاونتك . انا كاتبة وشاعرة . انا اكتب في الصحف والمجلات أنا » بى « لابد انك قرأت شيئاً لى الا تعرفيننى ؟ (٣) .

.. لقد كان يعرفها كل زملائها في الجامعة يقول اشهر طالب ومدرس وعيد للجامعة وللأدب العربى : « لقد عرفت مى » سنة قبل الحرب الكبرى وعرفتها في الجامعة المصرية القديمة في حفل كان يقام لاحتفاء الأستاذ خليل مطران . وكانت نتحدث فيه الى الجماعات لأول مرة فيما أظن وسمعتنا نحن طلاب الجامعة لأول مرة في تاربخنا أيضاً صوت فتاة

تحدث الى الجماهير وكان صوتا عذبا لا يكاد يبلغ الاذن حتى يصل الى القلب وتملقت النفس بهذا الصوت وامتلات القلوب بمصاحبتة في احاديث اولئك الشبان عندما كانوا يتحدثون بعد ان انصرفوا عن الحفل .

.. واعتذر لصديقنا الأستاذ مطران فنقول لعل هؤلاء الشبان من طلاب الجامعة قد تحدثوا بعد الحفل عن مي بكثر مما تحدثوا عنه هو (٩) .

.. ويؤكد طه حسين على صورة « مي » طالبة الجامعة الجادة يقول : « واعدت الى مصر فاراها طالبة في الجامعة المصرية تخذل الى الدروس مهما يكن اصحابها وبها تكن موضوعاتها ومنذ ذلك الحين لم اراها الا مشتتة بالعلم طالبة له في بيتها ، وفي الجامعة وفي كل المظان التي كان العلم يطلب فيها ، ثم مسفرة الى اوربا - اذا سمحت لها الفرصة لتسمع العلم في سويسرا او فرنسا او ايطاليا وغيرها » (١٠) .

.. والسمة الهللة في تكوين شخصية « مي » والتي يؤكد عليها طه حسين - بالاضافة لتأسيسها لأول مرة في تاريخنا المصاير الصالون الذي استوفت فيه الحياة الادبية المشتركة بين الرجال والنساء بعد ان انتفضت عبور بغداد والاندلس - هي التفلسف والتفكير العقلاني يقول : « والشئ الثاني الذي اسجله هو ان « مي » قد تغرت كما تأثرنا نحن في شجلنا بحادث بسيط في نفسه كل البساطة ولكنه بعيد الاثر في حياة كثير من جلنا هذا الحادث هو محاضرة القاها استاذنا أحمد لطفي السيد في نادي المدارس العليا عن ابي العلاء ، وما اكثر الذين سمعوا هذه المحاضرة وما اكثر الذين فكروا فيها ولكن هناك قوما سمعوها وسمعوا الحديث عنها فلم ينتفض تفكيرهم فيها حتى اخذوا ابا العلاء على انه موضوع ينصح ان يفكروا فيه ، من هؤلاء ( مي ) . لقد أخذت ابا العلاء الذي اظهره لطفي لائنا لجلنا على انه شيء يجب ان يفكر فيه ، فكبرت فيه علمت على تتبع ما كان يكتب عن ابي العلاء ، وما لتيتها الا تتحدث في فلسفته وتشاويه وفي عزله » (١١) .

.. وبالطبع يمكن تفسير قول طه حسين عذا بأنه تأكيد على فعل التفكير نفسه وليس مجرد موضوع التفكير ( الظاهري ) - الا وهو ابو العلاء ... ولكن ذلك الاتجاه العقلاني الذي بدا باستاذ الجيل ثم ظهر في دراسات مهيد الاكيب العزيمى الادبية وتبلور في كتابات مي الفلسفية تلك الكتابات التي تمثل جلقبا هليا في حياة وتفكير « نلبغة الشرق » . ان هذا الجانب الذي يسه برفق طه حسين هو الذي ابعده عن كتب واحد من أهم المتول الجادة وصاحب النظرة الطيبة الثاقبة وهو سلامة موسى محيرر المجلة الجديدة ، وصاحب المؤلفات التي شكلت عقلية جيل من

المتقنين المصريين في هذه الفترة — الذي يصفها « بالأدبية الحرة » يقول :  
 « كنت أقمصد الى « مى » ونفذ في الحديث عن الاداب او الاجتماع  
 اتمتع من قوة تفكيرها وأبرازها للمعاني الدقيقة والآراء الجريئة التي  
 لم يكن أحد من قرائها يجرى أنها تؤمن بها أو تفكر فيها . فقد كانت  
 في جميع مؤلفاتها تبسّخ ( ظاهريا ) وديعة بقطر الحنان من قلبها تتجنب  
 الزوايا الحادة وتسلك الطريق المستقيم ولا تحرف عن القواعد السنية  
 في الأدب والاجتماع » ( ١٢ ) .

.. وقد كتبت اهتمامات مى الفلسفية العلمية واضحة لدى معاصريها  
 يشيخها المثقف الوامى ، فبالإضافة لشهادة كل من طه حسين وسلامة ،  
 يبين الأستاذ محمود يوسف أنها « كتبت تنفرد بأسلوب يجمع الى انرشافة  
 دقة البحث والاستقراء وصحة التعليل والتفصيل والاستنتاج . وكان  
 أسلوبها يمت بصلة وثيقة الى الرصانة والهدوء العلمى شأن أولئك الذين  
 انقطعوا للدرس وهبوا أنفسهم للعلم ، وكانت مى في كثير من أبحاثها  
 تنحو منحى الفلاسفة في كتابتها وتفكيرها بتأثير عميقا وفحراستها الفلسفية  
 والأدبية والاجتماعية ، ولها كليات وآراء تعد أفكارا حديثة ونصائح أن  
 تكون رؤوسا لنواح من التفكير جبطتها بحق من أعلام الثقافة ومن قادة  
 الراى في العالم العربى » ( ١٣ ) .



.. « من » و « الى » « مى » كتبت كثيرا من الرسائل التى تقدم لنا  
 بصورة واضحة عن الحياة الأدبية والثقافية في جبر . بما فيها من الحقائق  
 التى قد لا نجد لها فى الكتب . كتب إليها العقيل وأنطون الجليل وجبران  
 ومطران ولطفى السيد وكثيرون كتابات تفصح عن اهتمامات هؤلاء الأعلام  
 وقراءاتهم وفيما يفكرون فيصح أن تتجاوز هذه الرسائل الجانب الشخصى  
 لأصحتها لتكون مصادر للحياة الفكرية . كتب إليها أنطون الجليل في  
 ١٥ أبريل ١٩١٥ بعد أن قرأ مقال من يومياتها بجريدة المروسة عنوانه  
 « غرفة فى المكتبة » — وكانت مى وقتئذ تتردد على الجامعة المصرية  
 للدراسة مكنت عن غرفة مكتبها ووصفتها أدع وصفها أعجب به أنطون  
 الجليل ثم أرسل يقول : قرأت اليوم ما كتبتة فى « يوميات نينا » مما جال  
 فى صدرك من العواطف أثناء تلك المفاصل الوجيزة التى قضيتها بين حوز  
 مشاهير الكتب فى إحدى غرف الجامعة المصرية . وتلوت على من كان  
 ينظر صلاة لم يتوهم يقشبهودة : يا أوجى اليك من الألهام : منظر أمراء  
 الفكر مجسدين على الجدران من نوكرية وكورنيل وراسين وولير  
 وبولير ووجوه ..

.. « لعل أجمل هؤلاء الرجال بل النساء الآلهة طبع مغايرهم بعد

اجيال فتاة شاعرة ، وتجد ارواحهم بلغة لم يعرفوا منها ! الا الاسم ،  
وليد جيل الزيتون وريية جبل الارز تنشر مآثر عظماء ابناء السنين  
بلغة سكان المضارب « (١٤) » .

.. فماذا قالت عن الجامعة وعن ( غرفة مكتبها ) ؟ وماذا كتبت حتى  
يتوقف انطون الجيل محرر الاهرام ليثيد بها ويثنى عليها « من  
البداية تقول ان الجامعة بالنسبة لى ليست فقط مكانا للدراسة ،  
بل هي مهبط للوحى وفكرة للتأمل وعليها عقدت آمال كبار - تحدث  
عنها - كأنها تتحدث بلسان الامة المصرية كلها وهي تقول « يتساءل  
ان في الصالح نحو ثلاثية جامعة (١٩١٥) . ولكن الجامعة المصرية  
أحدث هذه الجامعات ... انها مفتوحة للجميع ولا تقلل من فضلها  
حدائث منها . ان كل صغر مستودع آمال كبيرة لان له قابلية النمو  
والناتج ... ليست الجامعة ينبوع علم وادب لمليتها وطلبتها ، حسب  
بل هي مهبط وحى لى حين ابلغها قبل ابتداء الدرس الذى ابني  
حضوره بدقائق اقصيها بالانتظار والتأمل » .

.. وتصف لنا تأملاتها في غرمة المكتبة وكأنها تقدم لنا تحليلا  
لاعمال وشخصيات الكتاب والمفكرين الذين تزين صورهم جدران هذه  
الغرفة تقول : « انا الآن في غرفة صغيرة تابعة لمكتبة الجامعة  
ونيس في هذه الغرفة من الكتب الا ثلاثة اجهل اسمها ولفتها لانها  
خفيت تحت كتف رابع من تأليف مارمونتيل وهو اديب فرنسوى لم  
يتفوق في موضوع من الموضوعات الكثيرة التى عالجه بل اكنى بالاجادة  
فيها جميعا اجادة معتدلة تاركا البراعة والتفوق لاستاذيه الكبار  
فولتير وروسو الذى حاول تكوين مجتمع جديد بقلمه القاسم البليغ  
روسو وفولتير الذى كلفه القيسود الدهرية برأس قلبه الذى لم يكد  
يلبس القرباس لرسلاته وخفته حتى نفذ كلاسهم الى اعماق الافكار  
فابتمت لذلك الفوز شفتاه وكانت تلك البسمة الخالدة مجر  
الحرية المبتغى من ليل العبودية الابليل » .. هذه هي التى وصفها سلامة  
موسى تضيف « كلما رايتنى وحدى في هذه الغرفة شعرت بان في وجوها  
روحها هي مجموع ارواح النوابغ الحاضرين هنا برسومهم وخائبة  
الانكار المطلة من احدتهم » .

.. ولكن لتابعن سيرنا في الغرفة .. في منتصف الجدار الى  
اليمن صورة هوجو في شيخوخته ويده تحمل جبينه المنطلة بالانكر  
العظيمة ... والى شمال هوجو ارى الفيلسوف ديكرت الذى قال  
فولتير في وصفه انه جعل العميان يبصرون لانه بين القرن الخامس عشر

اغلام القرون الخاليت وجميع خلاصة تعليمه في جملة واحدة : « لتبلغ الحقيقة يجب أن تنسى مرة في حياتك جميع الآراء والاعتقادات التي شئت عليها ثم تقم أساسا جديدة لآراء واعتقادات شخصية .

.. وتستدرك « مي » كلها تفجر موضوع من أهم موضوعات الفلسفة وهي تعترف « سبحانه الله ! الى شمال ديكارت أرى بوسويه (١٥) ترى ماذا يقول ديكارت لبوسويه في ساعة الوحدة وبماذا يجيبه الأسقف ؟ ليست لي تسبيل الى التجرد من جسدي حينئذ لا سمح محاوراتها ولو مرة واحدة لأعلم كيف يتناقش الدين والعلم في عالم الأرواح !

.. على يمين هوجو مولير الشاعر المنتقد المضحك الذي ملا تأليه تحت لهجة الاستخفاف والظرف والتفتت انتقادات اجتماعية وعلمية ودينية .. وعلى يمين مولير وجه نحيف جذاب يعجز عن شخصية مبقرية من هذا ؟ .. تقول مي .. « لو نسي مصورك كتابة أسمك تحت رسمك . لو درست آثار فكرك وعلمك وانتقاداتك وطبس الزمان كل ما أيده ظلك . لو أكلت النار وجهك غير مبقية الا على شفئك لعرفتك يا فولتير ( يالفك من لم هائل في كلامه هائل في بسطه هائل في سكوته حتى في سكوت الصور .

.. وعلى الجدار المقابل لجدار فولتير صورة فيلون مؤلف كتاب « تعليمك » المملوء بالانتقاد الدقيق الخفي لحكومة لويس الرابع عشر وللملك العظيم نفسه . « تلك هي الصور التي أشارت اليها مي وعلقت عليها ووجدت في أصحابها من أدباء وفلاسفة - صورة أصحاب الاستنارة والتحرر العقلي والاجتماعي . لم تلهم هذه الصور أسماء ازوايات والمؤلفات ولا موضوعات كتاباتهم مسرحية كانت او أدبية بل كانت انطباعاتهم منهم تدور حول تقدم الاجتماعي هكذا رأت نيسكارث ومولير وفولتير .

.. تلك هي تلبات مي في « غرفة المكتبة » في الجامعة المصرية . ولا شك أنها كانت بين المبرزين من طلابها ولا زيب انه كان لها مكانة رفيعة في نفوس زملائها بدليل انهم انتدبوا لتمثيلهم في القساء خطبة باللغة الفرنسية في تكريم استاذ الفلسفة الكونت دي جيلارزا في الجفلة التي اقبلوها له مساء ١٣ ابريل سنة ١٩١٧ في حديقة فندق شبرد بمناسبة انتهائه من تدريسهم الفلسفة عند اليونان (١٦) . ولم يتردد استاذة الجامعة وطلابها في تكلينها بالقساء خطبة وداع النسيخ

محمد الخضرى استاذ تاريخ الامم الاسلامية والشيخ محمد المهدي استاذ  
تاريخ الاداب العربية في الحفلة التي اقيمت في فندق شبرد في آخر  
كانون الثاني ١٩١٨ .



.. ترى ماذا قالت امم استاذ الفلسفة المستشرق الاسبق «جلازا»  
وذلك الجيع المحتشد في فندق شبرد من المفكرين المصريين وبينهم سفير  
اسبانيا وقنصلها في القاهرة دون كريستوبال فالين ، ومسيو دى  
كلريوس - ان مى تبدأ حديثها بقول الفرنسيين ان اسبانيا لم تبعث  
اليهم الا بملكات صالحات . اما نحن ايها السادة ، فقد عرفنا اسبانيا  
وقد اعجبنا بها . عرفناها بمن اعطتهم من بنينا الى السلام الروماني  
من غلاسطة وفقهاء وخطباء واباطرة . عرفناها بأدابها وفنونها وبلغتها  
الموسيقية العظيمة ... الا ان لاسبانيا حسنة خصيصة علينا نحن طلبة  
الجامعة المصرية لانها اعطتنا استاذاً من اهل بنينا وهى حسنة لا نقابل  
الا بجميع الثناء . غلتنى اذا اسبانيا الكريمة الجميلة في شخص استاذنا  
الاسباني (١٧) .

.. انها تتحدث ببرارة النفس المثقلة بهيوم الجهل والتخلف  
مشبهة تاريخنا في بداية القرن العشرين بالقرون الوسطى في حديثها  
عن البعث المتعبد وهى تحيى استاذها قائلة : « ايها السادة ، تاريخ  
القرون الوسطى الذى انتهى في اوربا بابتداء القرن الخامس عشر  
يكاد يمتد عنقنا الى اواخر القرن التاسع عشر ، .. ليست هذه  
السنوات الاولى من القرن العشرين اشبه شئ بعهد القرون الوسطى  
نظرا الى حالة الصلابة ؟ .. الشعب هنا مستودع ظلام وجبل ترتع  
في ربوعه الخرافات والشقاء ولا اظن اما ينقصنا هو اختراع الطباعة  
لندخل اشعة الفكر مع الكتب الى تلك النفوس النائمة . ولكن ننظر  
التعليم الاجبارى ، ننظر عمل المدارس الابتدائية منها والطبىا تنتظر  
الوقت ابا المجالب ، ننظر زيادة غيرة (وجلس) في الرؤوس المفكرة ،  
وزيادة تحفز في الهمم الناهضة ، لنسير في طريق نور ميمون الى عهد  
جديد يخرجنا من ليل القرون الوسطى الى نهار البعث المتعبد .

.. اشهر اعد الرومان بكلمة ردها سنوات طويلة وهى : «لننهم  
قرطاجنة » وفي نفس الفئة الراقية عنقنا امنية ثلثة وهى « لننهم  
الجهل » وانما نهم المدائن بتسليط المدافع ، واما الجهل لظلام ،  
والظلام لا يهدم الا بتطلب النور .

النور ! .. النور ! نريد النور دوما وفي كل مكان ! نريد ان نعرف  
ذل العبودية ، كى ندرك عز الحرية ! نريد ان نكسر قيود الارغلم



كى نقييد خواتنا اختيارا بواجبات سلبية . نحن نعلم ان قيود الحرية اوفر من قيود الظلم عددا ، وارق نوعا ، واواجع وطأة ، ولكن في قيود الظلم اذلالا ينشق الشخصية هابطا بالانسان الى تحت درجة الانسان ، وفي قيود الحرية عزة تطلو بالمرء الى قمة العظمة فتصره انسانا كاملا يقوى على النظر مليا في وجه الانسانية المجاهدة قائلا : أما ابنك وقد صيرنى جهادى أهلا لهذه النبوة المقدسة .

.. ان مى هنا لا تلق عبارات أدبية ولا تصنع من الكلمات شعرا وأدبا انها تحدد فكرة الجامعة في عقول مفكرى مصر والمهم في بحث ( على جديد ) انها تبصر التقدم في نهضة تعقب عمسورنا الوسطى وتتف مع طبيعتها البورجوازية الناهضة في تمة لحظة الاستعداد للاستفارة المرتقبة كما تبصر من ذلك افكارها في خطبة ١٢ أبريل ١٩١٧ وهى تخاطب « جلازبا » قللة : ايها الاستاذ الكريم .. نحن حزه من الفئة التى ذكرنا . ولقد صدق فيما مثل أهل « اليوجا » الهندية القتال : « اذا استعد التلميذ جاء الاستاذ » . ساعة تقف نفوسنا حائرة عند ابواب المستقبل نتجاذبها عوامل الشك والرجاء فتدفعها حيناً وتحجبها حيناً وفي هذه الساعة الخطيرة من حياتنا الادبية نراك عاملا يسدا بيد مع استاذة جامعتنا الأفاضل ومع نفوس غيورة أخرى تعمل نهوضا . ما استطعت الى ذلك سبيلا .

.. وهناك في قاعة الدرس الصغيرة حيث يعجل شفق النساء على عجل ، وتسرج المصابيح مريحا ، كم استحضرت اشارتك الواسعة نوايح الاجيال يتوقد عطاردي ، ويرصاة مفكر قد اعتاد تسنم الذرى العقلية . فسردت مذاهب المتقدمين بلسان اقوالهم مفندا لاراءهم شارحا ما لامس منها الاعجاز لمخاض نقد الناقدن ماتيا بالنقد عليها جميعا . ذلك بسلاسة وايجاز تكسوها بلاغة عبقرية قد تكون انتهت الى الاسبلى كارث شيثرونى .

.. وبينما بيلتك يزيح حجابا خمرين بين الملقى والامتهام اذا بالنفوس منا تشب مطلات على آفاق جديدة . نيلحنا عطش العلم ، وتأخذنا رغبة البؤال .. وروحك الكبيرة العالية بمنهل نور وحكمه كتابا استقينا منها معرفة وغياها زادت تدفقا وعنفوت سخية ، وديعة ، صافية ، يتلقى في توجها حيب العلم وحب الكمال .

.. فرائك منحنا على كتب كثيرة تتساعد من مطبعاتها صور الحياة وخيالات اللاهلية . تقابل بين لغات قوية وأفصحت خفية ، وتظنن

بين أسلوب وأسلوب وتعبير وتعبير ، لننقل الى لغة العرب هــكـة  
شعبيتها في المجد والقدم ومناظرتها في الفصاحة والفن : الأغريقية  
واللانية . لكنها على شهرتها لم تنتشر انتشارها . ارتفعتا حينئذ الى  
أوج الحياة والعظمة ولم يكن أن هبطت كل منهما مع مدينتها . أما اختها  
الثالثة لغة مكة والحجاز والعراق ، فلها الغلبة ولها اللقاء  
ولا يزيدا كـر الدهور الا فتوة وجالا لأن لغة القرآن لغة  
خالدة (١٨) .

.. واللغة التي احببتها واتزلتها من علمك الواسع منزل الكرامة  
حتى تملك اعنة الكلام فيها سوف نجازيك جيلا وسوف تحفظ  
تعاليمك بين كنوزها الغاليات ، وسوف تفتح كتابها الذهبي لك ، ونضم  
اسمك الى اسماء انبيائها الخالدين .

عاش الكونت دي جلارزا .

عاشت الجامعة المصرية .

ماشت نهضتاً الحديئة (١٩) .

٥٠: ان مى التي اختيرت لطقي كلمة طلاب الجامعة امام استاذ الفلاسفة اختيرت لكونها فيلسوفة تنتقل كما ظهر من تحتها الاخرة الى استاذها من الاستاذ الى الجامعة الى نهضة مصر الحديثة ونرى في الجامعة نورا يهدم الظلام بالعلم والعقل .

.. ان نبوغ « م » وازدهارها الأدبي يرجع كما اشارت الى الحركة الوطنية المصرية ( البورجوازية ) خاصة في جانبها العقلاى الذى ظهر في الكتابات الصحفية. الحرة. ونما كملت تشعه الجامعة القديمة من اشعاعات علمية تتجاوز جدران قاعات الدرس . وقد اثرنا اى تلقيها دروس الفلسفة في الجامعة وعلى تآثرها بعقلانية أحمد لطفى اسيد واهتمامها الدائم بالفكر الفلسفى . وقد نرى هذا الاهتمام بالفلسفة في كل كيان م - ابصره سلامة موسى في اجاديتها الخاصة وادركه طه حسين في سلوكها العام ويمكن لنا ان نتبعه فيما لفته من خطب وخطته من مقالات وسوف نعرض في الفترة التالية ما وجدنا وسط المسطور التى كتبتها م في خطبها ومقالاتها ثم في فقرات تالية سنن ونحلل الكتابات الفلسفية المجهولة لـ م .

.. اهتمت مى زيادة بقضية المرأة اهتماما كبيرا ظهر فى تعساونها مع رائدة الحركة النسائية هدى شعراوى وفى كتيبها الهامى عن باحة البداية وعائشة التيمورية كذلك فى خطبتها الشهيرة عن « المرأة والنهدين » فى النجدي الشرقى بالقاهرة فى ابريل ١٩١٤ . « نادى شرنمى يزينه حضور شريقتين . ان نفس الشرقية نهتز طربا لهذا المرقف ، وستكلم بصراحة وثقة كلنى الطفلة الاولى من عائلة كبيرة ذات لطف وتسامح . طفلة تتكلم بلا خوف ولا وجل مستسلمة لرعاية من حونها ، مستبشرة بدلائل الانتباه البادية فى انتظارهم وابتسامه التمشيح المرسمة على شفاهم » .

.. وتحدد قضيتها بقولها « تاريخ المرأة استبهاد طويل ليم : ومن اغرب الغرائب انها لم تجد لها فى القدم صديقا ولا بصيرا ... لكنى ارى الامر عجبا بل فظيما من رجال نحسبهم نوابغ زمانهم وقادة انكار العالم . لم يذكر شعراء اللاتين من المرأة الا جهل جسدها . وشعراء اليونان : اسخيلوس واوريبيدس وغيرهما يسمونها — ببساطة كليه — « بلية العالم » . اما الفلاسفة فالكفى بان اذكر هنا تثيرهم افلاطون الالهى ، الذى يعتبره تاريخ الفكر امة بأسرها افلاطون ذا الاحلام الغامضة والمبادئ السامية الذى لم يترك موضوع اصلاح سياسى او ادبى الا عالجه رغبة فى اسعاد العالم — افلاطون لم يفكر قط فى تحسين حالة المرأة ولم يهتم بدرس اخلاقها واستكشاف درجتها العقلية والاستعدادية (٢٠) .

ماذا اقول ! ان افلاطون هذا قضى حياته آسفا لانه ابن المرأة وكان بصرح بازدرائه بله ، ويمتد ان من كان جباناً من الرجال فى هذا العالم فعند ولادته مرة اخرى تنقص روحه فى جسد حيوان او جسد امرأة .. وما علم افلاطون ان امرأة مستعلم الفلاسفة الافلاطونية الجديدة فى « مدرسة الاسكندرية » وان تلك المرأة لا يمنحها شبابها الفخر وجبالها الرائع ان تكون اعلم علماء عصرها . تلك هى الفناء هيبثيا ابنة ثيونوس الرياضى الشهير ، التى قتلت رجلا فى شوارع الاسكندرية فى اوائل القرن الرابع ، فذهبت شهيدة عليها واخلاصها ورغبتها فى اشهر التعليم الافلاطونية الجديدة (٢١) .

.. ويتبين من ذكرها لموقف الفلاسفة — وقد اكدت من بينهم بافلاطون — مدى المساهمة الكبير بتاريخ الفلسفة اليونانية وقد تلت

دروسها على جلازرا بالجامعة . وان كان يجب عليها في هذا الموضع تناول موقف سقراط وهو اكثر من افلاطون تعبيرا على الحط من قدر المرأة ، الا ان الربط بين كل من سقراط وافلاطون في تاريخ الفلسفة يجعل كثيرا من الكتاب يورد آراء احدهما على انها للآخر . وصورة افلاطون عندها تعبيرا عما تعتقد في الفيلسوف ، ليس باعتباره مفكرا ميتافيزيقيا تأمليا بعيدا عن مشاكل واتمه الاجتماعي ولكن باعتباره ذا موقف اجتماعي نافلاطون عندها « لم يترك موضوع اصلاح سيسى او ادبى الا عاجله رغبة في اسعاد المصالح — الا ان نقيضته في رايها انه « لم يفكر في تحسين حال المرأة ولم يهتم بدرس اخلاقها ، وربما يكون هذا موقف سقراط . وكان يمكنها الاستشهاد بما قدم افلاطون في جمهوريته من تصور « شيوعى » للمال والنساء ، في هذا التصور الذى ترفضه المذاهب الاشتراكية الحديثة يحمل من المرأة ملكا مشاعا لافضل رجال المجتمع . وبالطبع هذا تصور ترفضه معانى .

.. وبعد ان تبين من موقف المسيحية والاسلام الذى سوى بين الرجل والمرأة ترى ان النهضة النسائية تمتد يوميسا في اقاليم المسكونة الا انها تعرض لموقف فولتير — وهى تكن لكتاباتة احتراما واعجابا — وتعجب من رايه في المرأة « وكم خال فولتير ان فكرها سريع العطب وانه يتحطم تحطيا اذا حاول استقلم ناهوس على . غريب ان يقول فولتير هذا القول وهو الذى استعان بلهارة على مهم كتابات نيوتن ، وهى صديقه بدام دى شافليه محربه ( مفرنسة ) كتاب نيوتن في ناهوس الجانبية » ( ٣٣ ) .

.. في حفلة النادي الشرقى تحدثت من من التحنن ودور المرأة مستشهدة بسمر وآراء اعلام الفلسفة والادب ابنال سقراط وافلاطون وبشارك ودانتى وشكسبير وكورناتى ويوسوية ولا ينتج . واغلب هؤلاء كانوا مجهولين الى احد ما لقراء العربية في تلك الايام ، ويتضح نفسانية من واهتماماتها للفلسفة في الخطبة التى ألقتها في حفل غنق كيكافينال في القاهرة مساء الجمعة ٢٨ من ابريل ١٩١٦ احتفالا بمرور مائة عام على انشاء مطبعة المعارف ووقفت في من تتحدث تحت عنوان « المعانيب الثلاث » عن الكلية والحرف والمطبعة فاذا بها تحيط الجاشنرين بخطومات في الفلسفة والتاريخ والفنون تربط بينها ببراعة في سيقا مشوق بالاهمة . اسطورة « قنبوس » بيناكتشفت . ديفرايطس . بونير . افليطس . واطهرى ديمقراطيس وريشان .

.. تبدأ من خطبتها بكلية ليمبال — الفيلسوف الفرنسى — ثم تتحدث من الكلية والكلام وتعرض آراء الفلاسفة فيها تقول ان

سأنتها الفلاسفة جعلوا من هذه المسألة ( الكلام ) موضوع منقشات  
 شتى بدأت في القرن الخامس قبل المسيح مع « ديمترطيس » الذي كان  
 يضحك دوماً من الجنون الإنساني « وهيراقليطس » الذي كان يبكي حزناً  
 على هذا ولم يتفه مع رينان الذي كان يكتب بالابتسالم المبهم قائلًا : « لكل  
 مسألة وجهان » . وفي خلال القرون الطويلة التي مرت بين ديمترطيس  
 ورينان ، قال الفلاسفة اتسوالاً أجمه هي كقول هذه الطائفة — طائفة  
 انصاف الآلهة — عادة خلاصتها تنقسم الى قسمين : فريق يقول ان  
 الكلمة نتيجة ذكاء الإنسان اذ شعر باحتياج الى التعبير عما يحسول  
 في نفسه . والفريق الآخر يقول بل الكلمة استعداد غريزي في  
 الإنسان هي عمل الطبيعة بالذات ، وما تعبر الكلمات الا عز جوهري  
 المعاني والأشياء . وقدزات المدرسة اللاهوتية على هذا في القرن الثامن  
 عشر ان الكلمة اعظم من أن تحسب استعداداً غريزياً لانها وحى  
 الهى (٢٢) .

.. وتتلخس في خطبتها في الجامعة المصرية في ٢٩ ابريل ١٩٢١  
 موضوع من اهم الموضوعات الفلسفية ، اجابة لطلب جمعية « نقابة مصر  
 الفتاة » تصاضر في « غاية الحياة » وتخصص موضوعها في غاية الحياة  
 عند المرأة مستشهدة بقول قاسم امين فيلسوف المرأة في مصر بعد ان  
 عرضت الى الفيلسوف الفرنسي « كوندريسيه » الداعي للمساواة بين  
 الرجل والمرأة تقول : « ان المنادين بحقوق النساء في فرنسا  
 قد سموا انفسهم احفاد « كوندريسيه » الفيلسوف الفرنسي الذي  
 دعا الى المساواة بين الجنسين . وقد اتخذوا فكرى ومثله في ٢٩ مارس  
 من كل عام عيداً يحتفلون فيه بتحرير المرأة . وفي هذا الاسبوع الاخير  
 من شهر ابريل ذكرى وفاة زعيم النهضة النسائية في هذه الديار واحد  
 مؤسس الجامعة المصرية التي تجبنا السامة جذرائها : قاسم امين ..  
 صاح قاسم في القوم يهديم ولكنه لم يفته أن تحرير المرأة في يدها  
 اكثر منه في يد الرجل وان العمل الزم الأشياء لها .. فليحي زعيم  
 النهضة النسائية ولتحي المرأة المصرية ناهضة عابدة (٢٣) .

.. ان مي عروس الأدب النسائي كما يطلق عليها تنقل في  
 اهتمامها بقضية المرأة من الأدب الى الفلسفة فتحتل آراء الفلاسفة فيها  
 وتتفدها وتشيد بأعلام الفلاسفة الذين ساندوا قضيتها حتى تحول تأملها  
 وخيالها الأدبي الى أفكار حية فلسفية يرى فيها الدكتور محمد حسين  
 هيكل وزير المصارف الصومية في ذلك الوقت موقفاً سياسياً ، حيث  
 تحبل كلمته في تأبينها عنوان « في السبيلة » يقول : « لعل أكثرهم  
 قد عرف الأنسة مي » وكلهم ولا ريب عرفوها من آثارها .. ولمستم

فينا تراءى من هذا وذاك زوجها الشعرى الحريص على أن يستكشف ما في الحياة وما في السلام من جمال وكمال — ولا تحدث عن ناحية أدنى إلى اتجاهي أنا في الحياة — تلك هي ناحية التفكير السياسي لى .

.. ولست أقصد بالتفكير السياسي حديثا في الحزبية والاحزاب : فلم تكن « مى » تتجه الى هذا النوع من التفكير ، بل لعلها كانت تراه من النوازل التي لا تتفق وميولها الذاتية . وانما أقصد مائة تفكير السياسي لى ناحية منه لم يكن لها يد من أن تكون صاحبة رأى فيها تلك ناحية المركز السياسي للمرأة في المجتمع « (٢٥) » .

.. ان اهتمام مى الفلسفى يتغلغل في صميم فهمها للأدب وتلك مسألة هامة للغاية فلم يكن الفكر اضافة هاشية تزين كتاباتها الأدبية بل هو صميم تفكيرها وفهمها للأدب ادائه ووظيفته كما يظهر في « رسالة الأديب الى الحياة العربية » وهي المحاضرة التي ألقاها ( وست هول ) بجامعة الأمريكية في بيروت بدعوة من جمعية « العروة الوثقى » في ٢٢ مارس ١٩٣٨ . فمادة الأدب ليس الخيال والتأمل لكن « يحدثنا الأديب عن النظريات والمذاهب » . ومن أجل نشر الأفكار التي تعلى قيمة الحياة تقول سرعان ما يتصل الحاضر بالمستقبل في الأديب: جيل جديد يتخرج على آثاره وعلى مؤثراته فنشأ جيلاً معه الفكرة التي تنبل الحياة تينة .

.. ان مى تربط الأدب بالحياة الاجتماعية تفسيرا سيوسولوجيا له . وترى أن على الأدب أن يقدم لنا — خاصة في عصر التصور الألى — ايديولوجيا للحياة مقابل تطور التكنولوجيا (٢٦) .

.. وفي رسائلها أيضا مثل خطبتها نجدتها تتحدث عن : نيتشيه وأرمسون وفولتر وروسو وعلماء الكلام وبرجسون وغيرهم . بل انها فكرت في ميل قاموس فلسفى كما يتضح في رسالة انطون الجبيل اليها في ١٣ يونيو ١٩٢٦ التي يقول فيها « سافرا كثيرا قهومك الفلسفى » (٢٧) . ويبدو أن هذا القاموس لم ير النور . لكننا نستطيع من كتاباتها ان نتعرف على فهمها للفلسفة والفلاسفة . ويظهر انها كانت على المسام كبير بتاريخ الفلسفة القديمة والحديثة ونظرياتها . فقد أرسلت الى جبران خليل جبران ١٩١٩ — الذى أرسل لها كتابيه « الجنون » و « المواكب » — رسالة ناقشت فيها آراء النشوية بعنف فقد كتبت في مجلة الهلال تقول « في المواكب في الجنون اكاد

أتبين تأثير نيتشه وإن كانت بسمة التهمك الفني التي تراها عند جبران أفندي لن تشبه أبداً ضحكة نيتشه ذات الجلية الضخمة المزججة ..  
ونضيف - مما يظهر وعيها بتاريخ الفلسفة - إلى ذلك قولها : إن الشاعر المصري جبران فنى في كل شيء ونظرة واحدة إلى كتاب المواكب تكفى لقعين ما عنده من فوق بسيط أثيق ولا تقيم المرارة لديه طويلاً لأنه يعمود إلى فكر الطبيعة وحبها .

.. وقد يرتفع أحياناً إلى أعلى ذرى التأمل فتعصب الإلهام الغزالي متكلاً إذا يقول :

وغاية الروح على الروح قد خفيت فلا المظاهر تبديها ولا الصور

فيجيبه في الغالب بما يدل على اعتقاده بوحدة الوجود (٢٨) .

.. ويظهر أن اهتمامها بنيتشه كان شاملاً إذ كانت ترفض آرائه ، التي نادى بها جبران - والتي نجدها أيضاً في نفس الفترة لسدى نوح انطون (٢٩) « وكان حكمها قاسياً عليه وعلى شوينهور أيضاً كما يتضح من رسالة أرسلها إليها لطفى السيد في أول سبتمبر ١٩١٣م يقول لها فيها : أخشى أن تكون عصاك أو نفثاك قد لعبت بمعنى أيضاً فاحكم على شوينهور ونيتشه حكمك القاسي عليهما ثم يقول لها مداعباً ولكنني مع ذلك أقول أن شوينهور أخطأ خطأ واحداً هو أنه لم يقدر أن سيكون من النساء ، فثقتنا « مى » ذلك هو الخطأ الأساسي الذي لو تدبر فيه لما تمشى في مذهبه على ذلك النحو » .

.. ويظهر من رسالتها إلى أمين الريحاني معرفتها بالفكر الأمريكي ابرسون وتقديرها رأياً بخالفه لرايه في السفر (٣٠) .

.. وكجبت إلى الدكتور يعقوب مروف أحد مؤسسي المتنظف ورئيس تحريره وأحد رجالات النهضة الثقافية في الشرق الحديث - رسالة تقول فيها : « لما جاتني رسالتك كنت غارقة في مطالعة مراسلة شاتقة بين فيلسوفين عظميين : فولتير ود المبير ، مراسلة دائرة حول أعظم أثر أدبي رائه القرون الحديثة : دائرة المساريف الفرنسية » (٣١) .

( البقية لى المصحح لتمام )

# الصراف

معبد الخلو

يا مدينة الاحزان  
يا مدونى فى ليل ملوش آخر  
الحلم لسه فى آخر السكة  
كل ما اقرب خطوة يتأخر  
العنة غالبة وروحى بترغى  
العنة غالبة وروحى مخسوة  
ولم ابدى  
ما اطولش غير الشواك  
تضيق على الشيبك  
عصافى محروقة  
بتغنى نوق شجرة ندم .. سودة  
متكفنة بالحلم والازهار  
يا عم يا جمال  
حملتى الحلم اللى عفىنى  
حملت على كتفى حمل النصار  
ورميتنى وحدى فى سكة مسجودة  
لا خل .. ولا صاحب  
لا وردة تتصاحب ..  
ولا خضرة فى البستان  
وانا لسه واقف فى العراء باصرخ  
باصرخ على اللى جاى  
باصرخ على اللى فلت  
الصوت ماهوش طالع  
اما الزمن ضائع .  
فى بلاد المسافات



# الحياة في الزمن الميت

السيد محمد أحمد حسن

- في زمن الاحساس الميت .
- في ظل تلويح لا تنبت .
- ولسان أحرق لا يصمت .
- لا املك حتى ان أبكى .
- ندموى فيض الأحرار .
- والحزن مشاعر انسان .
- ان أشعر هذا كهران .
- ودليل هوانى أو انكى .
- والصدق هو الذنب الأكبر .
- لا يمحي يوما لا يغفر .
- أن تصدق يعنى أن تفجر .
- وتثير خيالات الشك .

\*\*\*

- لكن معذرة يازمنى .
- مازال القلب يلازمنى .
- فلتصغ الآن لتسمعنى .
- ولتصمت كل الأجراس .
- قد جئت اليك ولى قلب .
- ذو نبض يعمره الحب .
- اهدانى آياه الرب .
- كى أهدى نبضى للناس .
- فسأحيا رغبا من موتك .
- وسينبت قلبى فى جذبك .
- فتباد أكثر فى افلك .
- لكن لا تقتل احساسى .

## زحام الشارع الكبير

أحمد والى

ما كان أبوه غنيا كما كان يدعى ، ولا جارت عليهم الأيسام فبعدت ثروتهم وتبدد معها اخوته الكثيرون ، وهو نفسه كان يتسأل أحيانا ان كان له أخ يعمل مستشارا كبيرا بالجزائر أو آخر طبيبا بأمريكا ... لكنه أنسى لاكازيبه وأحبها ، اذ كيف يمرر اذا شقرته وسمنته ويباسض لحيه وزرقة عينيه الا اذا كان من أصل عريق ؟

كان يجلس خلف مديرية الشرطة بماكنة التصوير المائى ومعه زملاء عديدون تندهش من بطالتهم جميعا وتندهش أيضا ان معظمهم يخنون ويشربون الشاى ويحاولون الظهور بالشكل الأنيق رغم نيابهم الرخيصة التى اشتروها حتبا مستعملة من باعة عديدين مثلهم يفترشون بدروم محطة السكة الحديد .

أما هو فى إيلمه الأخيرة فقد كف عن التدخين وشرب الشاى مبررا لزملائه ان الأطباء نصحوه من أجل مرض السكر وضغط الدم اللذين أصاباه ، وربما لم يذهب للأطباء قط ولكن البنيت التى كانت لا تفارقه وتلمب دائما بجواره الحجلة ونط الحبل كبرت وأصبحت لا تشبع وهو بالسكاد يحكيها المؤونة .

عندما جاء الزبون الثانى ومضى نطت على كرشه المدور الكبير بينما هو جالس على كرسية المصنوع من الجريد وقبلت صدغه ويدها الصغيرتان تحوطان رقبة القصيرة السمينة .

— « نبدل الطمعية بطبق كشرى ! موافق ؟ » .

— موافق .

— واذا جاء زبون ثالث هل نأكل معى طبق أرز باللين ؟

— اذا جاء ... لكن لن أكل معك لأن الأطباء ...

— نشتره بدون سكر حتى نأكل معى !

وتفتزت لما آلت نخذها توكة الحزام الراقدة على بطن الرجل  
ورفعت تنظر في عيون الناس وتخمن فيمن سوف يفتار ملكيتهم ليتصور  
عندها .

ومضى وقت طويل ( كانت يدها المضبوطة المرقانة قد بللت فمسه  
العشرة قروش ورقية ) قبل أن ينفذ صبرها اذ اقتبل رجل ذو شارب طويل  
ولحية نابذة سائلا .

— بكم الصورتين لجواز السفر ؟

— من غير فلوس !

لكنه سال ثانية وعلائم الغضب تتشكل على وجهه الذي يشي  
بالطبيعة .

— بكم ! خلصنا .

— عشرة قروش .

— طيب اطلق ذقتى واهذب شاربي وامود .

— علام وهينتك جميلة ؟ اجلس ، انهم يحبون الشوارب واللعن  
في البلاد العربية ، اجلس يارجل ...



وحرك القرص الاسود الذي بفوغة الماكينة ثم وضعه .

— ميسروك !

قام الزبون يتمطى كمن يشعر بالخديعة ودفع ثم راح يقبص على  
مقهى قريب يدخن الجوزة ريشا تخرج الصور .

مدت البنت يدها ولقفت القروش العشرة ومضت في الشارع  
الجائني ، ولما طال غيلها راح الرجل يشرب ومعه كرشه الكبير بينما  
يده تمبث في بطن الماكينة السوداء باحثا بحيون قلقة حائرة من البنت  
التي لم تظهر بعد منذ ان ابتلعها زحام الشارع الكبير .

# قراءة في قصص بهاء طاهر الفائزة

محمود عبد الوهاب

يتفق نقاد بهاء طاهر على تفرد موهبته الإبداعية وعمق ثقافته وجدة رؤاه الفنية وعصريتها وقدرتها على احتواء أعمق صور الكشف عن الأبعاد الميتافيزيقية حيناً والاجتماعية في معظم الأحيان لمشكلة الإنسان المعاصر . لكن معظم هؤلاء النقاد يصف البناء الفني في أدبه بأنه بناء تقليدي أو كلاسيكي وحين يشعر بعضهم بالتناقض بين ما يراه عصرياً في الرؤية وتقليدياً في البناء يفسر ذلك بفترة بهاء الخاصة على الصياغة الفنية وهو تفسير وإن أتاح للنقاد منفذاً سهلاً للهروب من مواجهة المشكلة لكنه لا يساعد القارئ على الارتفاع فوق هذا التناقض وتفسيره .

في هذه القراءة لقصص بهاء طاهر التي تضمنتها مجموعته الخطوية وبالأمس حلت بك محاولة لرصد علامات الخروج من الشكل التقليدي إلى الأشكال الفنية المعاصرة من خلال مواكبة الكاتب ورحلته على صعيد الترقى الوجداني عبر رؤى أكثر عمقا وشمولا وعلى صعيد الترقى التقني عبر أشكال أكثر اتساقا واحكاما .



نشرت قصة نصيحة من شارب علقل في مجموعة الكاتب الثانية «بالأمس حلت بك» دون أن يذكر تاريخ كتابتها ومع ذلك يمكنني أن أجزم بلا تحفظ بأنها إحدى تجاربه الأولى . أن ما نعرفه الآن عن خصائص فن بهاء طاهر يبدو في هذه القصة غائبا تحت وطأة أساليب الصياغة التقليدية : يلهث عم خليل باق الصحف العجوز المريض والمسائل الوحيد لأسرة كبيرة وممن الأمنون خلف عدل المهتمس الشاب طالبا

اعانة . . يقتردي الرجل من طالب سلفه الى طالب احسان ومن شبحه الى قواد لكن عادل لا يكف عن اسداء النصائح له : يجب ان تعمل وان تكف عن تعطى الاميون وان تعنى بولادك . . الخ .

يذهب الكاتب في سخريته من «عقل» المهندس الشاب ومن تعجز فواظفه الى المدي الذي يصرع فيه عم خليل تحت عجائز عربية بسرعة فيواصل عادل تحليله الامر . محدثا نسة عن التعويض الذي سيثله في الحالتين : العجز او الموت . ان الكاتب يصل بامعانه في السخرية الى النقطة التي يحرم الكاتب المتعسر على التوقف قبلها حتى لا يتهاوى عظمه . من ههنا الفن وراهقته الى جهرة الدعوة او غلظة الوعظ . في هذه القصة نرى تكويناً من عنصرين أحدهما ثابت اثنى حد الجبود لا يعترنه تغير الا بالثدر الذي يغكسه عليه العنصر الآخر المتحرك وهو ما يحتل من احداث القصة مجموعة من الدوائر الواهنة تتداح فوق بطنية راكدة .

لقد اتمعت قصة سندس على شخصيتين فقط واتخذ التكوين من البساطة وحداية النبرة ما يقترب به من شكل القصة السابقة لكن سندس وان انطلقت من نفس دائرة التعاطف الانساني الا انه ترقى في هذه الدائرة الى اقصى هوامشها وترقى على صعيد البرس والتكبي الى شكل يهيس بمضمونه .

يرى القارئ في القصة سندس شابة جيلة وعفية تجعل يلى راسها وفراعها بضاعتها الثقيلة وتجوب شوارع القرى ويرى ام ادريس ربة البيت والخير وام الاولاد والحارس المننب لشر الطغمين والحاسدين : ها هي سندس تقفح الدار - تحت قناع البيع - لتزى خصاد الأرض وخبيز الفرن ولبن البقرة وبيضة الذخاجة وترى البنات والوك ولذات ما أن تراها حتى تبادر بنطق الكلمات التي تدفع الاذى الوشيك في الأرض لم تقط هذه السنة . . الولد خائب والبنات عويل . . الخ .

ان سندس تصعد من سفح اجتماعي يعيش فيه الفقراء والمعدمون الى حيث تعيش ام ادريس التي يؤرقها الخوف على ما تملك فتشاهم من اللحم النىء في الطم ومن نباح الكلاب ومن عين الغريب وتجاول التناول فوق الصافر لاستشراف المجهول المتقوس في بقايا الفهوة وتطارد الكائنات الشريرة غير المنظورة بدخان البخور .

لقد كان على سندس المتعبة من حملها الثقيل ان تتجاهل مؤقبات حاجتها للطعام والراحة وتضع كل خبرات التمرس الطويل في نسيج الكلمات الموشاة وذات الوقع المحب كى تفتح ثغرة في قلب ام ادريس الخائف المتقبض المتوجس .

يتعاطف القارئ مع سندس لكن القصة تنأى بعيدا عن العاطفية  
الضحلة وترقى الى مستوى الكشف عن نقطة التماس التي تربط  
وتفصل دائرتين في خريطة العلاقات الاجتماعية .

قد يبدو للقارئ ان الكاتب يخاطبه في قصة فنجان قهوة من نفس  
دائرة التعاطف مع اسرة صغيرة يموت عائلها الموظف فقواجه أرملته  
وابنائها محنة غيابها كآب وكزوج وكعائل للأسرة ( تتراكم الديون حتى  
يقترح المم طلب امانة من وزارة الأوقاف ويترك الابن الشاب دراسته  
الجامعية ليلتحق بوظيفة صغيرة وتخطب الابنة الشاب لوظف عجوز ) .

وقد يبدو ان الكاتب يكشف للقارئ عن اقنعة النفاق الاجتماعي  
اذ يتظاهر المم بالحزن على اخيه ويتظاهر البقال بالفناء نذكرى  
المرحوم ويطلب زملاؤه الرحمة للفقيد وهم يتهايمون عن سرقاته . لكن  
القراءة العميقة لابد ان تتجاوز للقارئ هذين البعدين ( العاطفي  
والاجتماعي ) الى تأمل العبث الكامن في حقيقة الحياة والموت . ان  
تساهى شرب الموظف الصغير قد يكون له ما يبرره اجتماعيا واقتصاديا  
ولكن لماذا تنزوى صورة الاب المحبوب (قبل ان تتوارى في ظلام النسيان)  
في عقل ابنته . لماذا تشتاق لرؤية صديقتها والاب الميت لما تزى امامه  
تلا البيت . ان الاب يموت نيتهاوى وجوده ماديا وعاطفيا ومعنويا  
ويندفع المتشبهون بعربة الحياة ليهلوا - دون لحظة انقطار -  
الفراغ الناجم عن اختلاله .

في هذه القصة نرى الملاح الأولى لاسلوب في البناء يعيد على  
تعدد وتنوع عدد من الدوائر المتداخلة تقضى كل منها الى الأخرى في هدوء  
وانسياب حتى تنداح الدائرة الأخيرة في فضاء من السكون والنصمت .  
في قصة النافذة نرى من منظور آخر نفس الاحساس بالفتنة الحياة  
للمعنى ونرى ما يعترىها من دوامات هائلة او عنيفة وقد هيمنت عليها  
حيما روح معلقة .

نتقدم ناظرة المدرسة المجاورة لاحدى المصالح الحكومية بشكوى  
قد بعض موظفيها لأنهم يملكون من النوافذ طالبات المدرسة ويتفق  
الجميع الموظفون ورؤسائهم على تنافة الأمر لكن هذا الاتفاق لا ينسق  
مع ما أطلقته الشكوى من أعمال وردود أعمال تنسم بالحدة والضعف .  
لقد خلقت الشكوى الأعمدة الواهية لمسرح لا حد لتفاهته ولكن الممثلين  
منمجمون في ادوارهم بكل الجدية : انها تحرك في المدير العالم احساسا  
هائبا بالظلم تنطلق منه شكواه المريرة وتطلق وكيل النيابة الى حد  
الانزعاج وتطلق بين الموظفين روح الحقد والريص .. ان ثمة قرارات

عليها تصدر واستجوابات وانتهاكات جارحة واستقالات ومواجهات  
غاضبة تصل الى حافة الصدام .

في هذه القصة يضيف الكاتب الى ملامح أسلوبه الذي يعنبد تعدد  
وتداخل الدوائر مزيدا من النقة والانساق انه يبدأ القصة بالمعد مستويات  
الاطمنان لعارية الحكاية وتقاتها وينهيها بأقصى درجات الهياج العصبي  
« وكانت الصيحات الربيعية تملو وتختلط الى أن صارت صرخة واحدة  
مقطعة تتكرر باستمرار » وبين البداية والنهاية تتصاعد التفاصيل  
بكل دلالاتها النفسية والفكرية في تدرج وتوافق وانضباط .

تميز قصة النافذة عن القصص السابقة بالتحول عن ضمير الغائب  
الى ضمير المتكلم وهو تحول لا يكاد يشعر به القارئ لأن ملامحه تنساب  
في هدوء وتدرج ولأن الكاتب يمهّد للانتقال باستخدام الضمير « نحن »  
ولأن المتكلم يروي القصة من مسافة نفسية بعيدة مما يجعله قريبا من  
صوت الراوي المحايد .

ان ضمير المتكلم سيتيح للكاتب التخلص مما قد يعتور القصص  
السابقة من برودة التصميم أو مما قد ينال حيويتهما من غثور أو شحوب  
ويهيء له في قصتي اللكة والمظاهرة فرصة التجسيد الأوفى والاعمق  
لهيمنة الوجودية . يستبطن الكاتب في هاتين القصتين مشاعر الشخصية  
الرئيسية وأفكارها وهواجسها وتساؤلاتها ويستقبل المرنيات والأصوات  
وقد تشكلت بطابع حالاتها الشعورية ويصنع البناء القصصي من خلال  
التقابل والنوازن بين انتهاكات حاضرها وتداعيات ماضيها بين مشاهرها  
المضرة وكلماتها المنطوقة وبين تدرجات حضورها وغيابها في ذات  
اللحظة .

لم تكن اللكة التي سدها رجل مجهول لأسباب مجهولة  
الى وجه بطل القصة الا حجرالقى في حياته وقد كشفت الدوامات  
التي طرأت على سطحها الى أي مدى كانت تلك الحياة فارغة الى حد  
الخواء . لقد مضت كل سنوات عمره بلا صداقة أو حب أو عشق بل لقد  
مضت بلا عداوة أو خصومة أو خلاف لقد أجهد ذهنه كي يبعث في الماضي  
أو الحاضر عن سبب يبرر الاعتداء عليه فلم يجد الا حكاية تائهة  
جرت وقائعها في سنوات مراهقته ومنذ ذلك الزمن البعيد مضت حياته  
في ركود تام بين المكتب والبيت والحانة . ان كمال رفيق الحانة لا يصدق  
ان رجلا ما اعتدى عليه انه يصرخ : انت تتوهم ، نحن لا يحدث لنا  
شيء ، نحن لا نفعل شيئا ، لا شيء غير اننا هنا الليلة ، هنا غدا ، هنا

بالأمس ، نحن هنا في خمارة صغيرة حيث نسفوت نحن هنا حيث ممتسا  
بالفعل بلا ضربات بلا ثمن بلا شيء لا شيء أبدا .

يمكف الكاتب على هذه الشخصية التي تحيا بلا انفعال ولا عواطف  
ولا يقين والتي تتوالى أمامها صور الحياة بكل ألوانها الزاهية والباهتة  
دون أن تتناول إليها في موقعها البعيد .. يمكف الكاتب على هذه  
الشخصية ليزيد ملاحها عمقا وتلكيدا في قصة المظاهرة . يحيا بطل  
المظاهرة حالة عميقة من السلام تجعله في حالة من العجز لا يتقوى  
مهما على رفض الطعام الذي علفته نفسه أو الواجبات العائلية الزائفة  
وجعلته لا يقوى على مواصلة الإلحاح على أخيه لتسليمه المستندات  
التي تمكنه من بيع نصيبه في تركة أبيه بل جعلته لا يجد من الحماس  
ما يكفى لمتابسة السير حتى النهاية فيما بدا مغامرة جنسية مأمونة  
المواقب . انه يتسأل لم لا أبكى أرتكر على هذا الحاسط وأبكى ؟  
وما الفائدة ؟ هل سأجن كما تقول أمى ؟ وماذا يحدث لو جنت ؟  
لن اضطر لأن أكم أحدا أو أستع إلى أحد . لن أمشط شعري كل  
صباح أمام المرآة وأكره نفسي .

يتوقف بطل القصة أمام مظاهرة احتفال بالفوز في دورى الكرة .  
انه يرى في الاعلام المرفوعة والنموش المحبوس وصخب الهتافات وتغصب  
الجمهور نفس الحقيقة التي تجسدت في قصة النافذة ( قاعة الحساء )  
وتهانت الأحياء على حصاد الهشيم ) لكن البطل لا يكتفى بالتأمل الهادئ  
الرسمين لقد هيمنت عليه روح من سخرية واستهزاء جعلته ينضم إلى  
جمهور المظاهرة ( هو الذى لم يشاهد في حياته مباراة واحدة ) مرددا  
شعاراتهم بنفس الحماس المتعصب العنيف .

يستفهد الكاتب في قصتي اللكمة والمظاهرة من تكتيك الصورة  
السينمائية حين يعيد لتجسيد عمق المسافة النفسية التي تنصل أنبطل  
من الاهتمام بمعطيات الحاضر المباشرة إلى إضافة تفاصيل كثيرة ( إلى  
نفس الكادر ) ترصدها عين البطل دون أن يعكس هذا الرصد أدنى درجة  
من درجات الاهتمام .. أن الصور تتدفق على عيني البطل واخيه فلا  
يتجاوز مستوى التلقى حدود الاحتكاك الفيزيقي بين النبضات الضوئية  
والصوتية وأجهزة الاستقبال . انظر كمثال ما تراه عين بطل المظاهرة  
في قاعة السينما أو بطل اللكمة في الحلبة ( رايت في مرآة الحانة وجسوه  
الجالسين واقفيهم رايت الشعور المصفغة بطرق مختلفة يفرق في انجانب  
ويغير فرق والرؤوس الصلعة والرقاب النحيلة بحضرة بارزة وانجاب  
الخليطة .. الخ ) .



يطور الكاتب هذه الصنيفة السينمائية بحيث تتجاوز ذلك الدور التجزئى ليرى القارىء فى قصتى المطر نجاة ويجوار اسمك مونة كيف تجسدت فى أرفع مستويات التوظيف الفنى وأرقاه وأغناسه بالدلالات .

فى « بجوار اسمك ملونة » ينتزع البطل من قلبه الهامد وروحـه الخائبة ما يكى من الحساس كى يتصل بزميله فى العمل بل والاعتراف لهـا بحبه ويعد التمتع المعهود والشكوى من شبكات الرقابة المسائلية تخبره بعد تردد محسوب انها ربما تلتى اللقاء فى الموعد المحدد . ان البطل ينتظرها فى المكان المحدد ولكن دون ان تتداعى الى فـيـبه وعقله صور من وجودها الحسى أو العاطفى أو الفكرى . انه لم يسعد بالمكالمة أو اللقاء المنتظر . لم يحتشد بالكلمات المناسبة لتشجيعها على الاقتراب منه وفهمه والاطمئنان لدوانعه . لقد تأخرت ثلث ساعة فلم يلقى لم يحدث شىء من ذلك لأن الحب كان نورا خافتا بزغ فى سمائه فصنع هالة شاحبة من ضياء دون ان يقوى على زحزحة الظلام . لقد ظلت عيناه تدوران حول اسمك ملونة فى حوض زجاجى وفضة وحيدة على منضدة صغيرة ومجموعة فتيات يتكلمن الفرنسية .. انخ . حتى عندما جاءت وقد تجللت للقاءه رأت عيناه بالأسها وأظافرها والوان المساحيق على وجهها لكنها ظلت بعيدة . لقد حالت لحظـة المكشفة والنجوى فهل ينطلق لسانه . انها تحدثه ليرى من شخصيتها ما اعتقدت انه يرضيه ويجذبه اليها ( أراءها فى الحياة صراحتها واقعيتهما .. الخ ) لكن النور الخافت يذوى فى قلبه ببطء وهود لندثر فى فراغ اختفائه ألوان شتى من التفاصيل الثقافية .. انها لحظة الشعر نموت تحت وابل من جزئيات نثرية لا معنى لها تتوالى بتواصل وإصرار .

فى قصة المطر نجاة نقرا معالجة أخرى لرحلة بزوغ الحب وظهوره واختفائه فى تلك السياء الملبدة بالصمت والحزن : يهـس البطل لصديقتـه أحبك ماذا أفعل لكن الهمة تضيق فى صخب الشارع انه يرفع صـوتـه فتسمعه لكن اعترافه يضيع مرة أخرى فى شبكة التمتع والتظاهر بالالامبالاة ومواصلة الثثرة التى تصنع بينها مسافة محسوبة . لكن حبه نيس من القوة بحيث يمكنه الاستمرار والابتثال لشروط اللعبة انه ينهى الأمر قـتـلاً وأنـا ايضاً لا أحبك .. كنت .. كنت أريد أن أحبك ولكن . ولكن الرذاذ الذى يبدو خطوطاً شفافة مائلة كان يملأ العالم وكان يتسلط بتواصل وإصرار .

يعمق الكاتب احساس القارىء بعالم اكتسى بلون الرماد والتراب باضافة هذه الصورة التى تحفل وحدها بين زحمام الأشياء الهشة والمبتذلة بمثل الكتلة وسطوع اللون وقوة الحضور : مرقت بسرعة قطـة

سوداء مبتلة وتحت المتفردة المجاورة نفخت نفسها ثم جلست بهدوء واحتضنت جسمها الأسود اللامع بنيلها الكبير ثم راحت تنطلق اليه بعينين خضراوين مستهمتين .



تجاوز بهاء طاهر دائرة الهموم الوجودية من خلال ايمانه بقيّة ظلت في قلبه صلبة وشاخصة . لقد كان ايمانه بالحرية . بحق الانسان في أن يحيا بكل ابعاد وجوده حقه في أن يعمل وأن يبتكر ويبدع وأن يبحث بكل طاقاته عن معنى للحياة هو جسر عبوره الى دوائر الهموم الاجتماعية والسياسية .

كُتبت قصة نهاية الحفل سنة ١٩٧٠ بعد هزيمة ١٩٦٧ وخلال حرب الاستنزاف حيث ما تزال البيانات العسكرية تذاع واللون الأزرق يطمس مصابيح السيارات واجهزة انرقابة تمارس سطوتها على بحري الصحف وكتاب المسرح ومعدى البرامج وعيون التقارير تلاق الجمع .

في الحفل مجموعة اصحاء كُتّاب وشعراء ومخرجون اجتمعوا للاحتفال بعيد ميلاد زوجة أحدهم وتناولوا جيبعا لسهرة بهيجة : ثمة طعام فاخر وغير وشراب واسطوانات وعلاقات حميمة تسمح للفكاهات بالتحفف من وطأة المنوع والمحظور وحتى تكون انبهجة خالصة ثمة اتفاق على تجنب احاديث السياسة والحرب والنقد .

لكن الهموم المطرودة خارج الابواب المغلقة تتسرب اليهم وكأنيما الفزازات السامة : ان الداعيات البريئة تنكأ جراحا وتحرك في كل منهم مشاعر الخزي من جبنه أو نفاقه أو اشتراكه في تشييد الواجهات التي كانت تخفي خلف بريقها الزائف نذر الكارثة .

ان التبلبل يبدأ من اللحظة الاولى لوجود الراوي الشاعر الشاب . ان سكوته يفسر بالصمت المتعمد وانطواءه بالترفع وعجزه عن الاندماج في مرحهم يعطيه في عيونهم مظهر الطاهر البريء الذي ينأى عن مواقع الموثن . وتحصر مع ساعلت السهرة موجات المرح وتطل نذر الاحساس بالذنب وتطفو من الاعماق أصوات الضبابير المكبوتة فتتعالى الأصوات تبرر أو تكابر أو تدعى الاستقامة والشرف أو تستدعي الشهادات المنسية من زبان الكعك القديم وأخيرا تنطلق الاتهامات والشتم لتنهال على رؤوس الجميع وبعدها تهب عواصف البكاء .

في هذه القصة نرى استخدام الكاتب لأسلوبه في صياغة الاحساس بالمسافة التي يراقب منها الراوي احتفال الاصحاء من خلال التوقف عند

تفاصيل صغيرة لا تعكس اى دلالة ( تمثل الراقصة على القاعدة الخشبية - بقايا الديك الرومى على المائدة - الحشايا انجندية بالصالون ) لكن هذا الاسلوب يلعب هنا دورا ثانويا .

يعتمد بناء هذه القصة على تقاطع محورين وتداخلهما وتدافعهما حتى ينحسر متوازيا ما بدا فى اول القصة قويا وغلابا ويعلو فى آخر القصة بايقاعاته الثقيلة الوطاة مابدا فى البداية خافتا وواهنا . ان المرح والبهجة ونشوة الشراب والضحك هى نفحات اللحن الاول نفحات تبدأ عالية وقوية وصافية الا من شوائب التمليل والقلق من وجود الواعد الغريب بشبابه وصمته وبراقتة وتتسع النقط السوداء فى مهرجلان الاضواء الملونة عبر تراكم الاحساس بالخجل من حيل الهروب والادعاء وارتداء الاثمنة حتى تنطفىء اللوحة بالمساحات المشتعلة بمشاعر الخزي والندم وتتوارى شعاعات المرح الغارب فى تعليقات يكتنفها الاسف والاعتذار وبقايا الدموع .

فى نهاية الحفل مجموعة من المقتنين الموهوبين تفتح وعيهم بنضاييا الوطن فى صفوف المظاهرات الطلابية التى خرجت فى الاربعمينات تطالب بالجلاد والدستور ودفنهم انتماؤهم الوطنى الى مراكز التدريب للمشاركة فى صد عنوان ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ولكن ها هم قد تشوهت نفوسهم مئى قوة قاهرة مسخترت براعتهم وطهارتهم فكيف تحولوا الى فريق من مبدعى التصائد المعتمة والقصاص المطبوسة المعالم والمسرحيات الباحثة عن بر الامان تحت الوية الدعائية الرسمية او فى عروض الترفيهه والابهار ولما تين التحظى الشكلى . هل كان السبب هو تعسف الرقابة ام سطوة الاجهزة البوليسية ام وطأة قوانين الطوارئ ام ان كل هذه الصور ما هى اثمنة متعددة لحقيقة الاستبداد السياسى .

ولكن لماذا يبدو المقهورون بهذا الانسحاق ويبدو القاهرون بهذا الجبروت . الا يملك المقهورون من اسباب القوة ما يمكنهم من مقاومة قوى القهر ؟

يحدث القارئ اجابة الكاتب على هذا السؤال خلف قصص الاب والصوت والصمت وكومبارس من زملائنا والخطوبة . فى كل هذه القصص نرى وجوها متعددة لشخصية قوية مسيطرة تملأ المساحة الكبرى من التكوين بظلال سطوتها وارتفاعها ووعيها بمصالحها واخلاصها لاملعاعها وشهواتها وسعيها الدائم لانتزاع المزيد من الحقوق والمزايا ( انظر الزوج فى الاب والام فى الصوت والصمت ومالك العمارة فى كومبارس ووالد الخطوبة فى الخطوبة ) ونرى فى هامش ماحولها شخصية اخرى تتبعها او تتعلق بها او تنزوى خوفا منها او تتلقاها . . شخصية تدور حولها

بتهافت وضئف { انظر الزوجة في الأب والبنت في الصوت وانفنت  
والمنهندس في كومبارس والشباب في الخطوبة ) فإذا علمنا أن هذه  
الشخصيات تنازل دائما من حقوتها وتنسحب من مواقعها وتقعد الوعي  
بعناصر قوتها وتحيا في غياب كامل عن الرؤى والأفكار التي تتسق مع  
شبابها وعصرها . إذا علمنا كل ذلك أدركنا أن قوى الطغيان تتضخم  
بفضل ابتلاعها للحقوق التي انسحب عن الدفاع عنها أصحابها وعرفنا  
ما يضيفه المهجورون بالخفلة والجهل من أسباب القوة لقاهريهم .

يضيف الكاتب في هذه القصص الى أساليبه في الصياغة انتقضية  
كل ما في أساليب العرض المسرحي من فكرة على التأثير : الديكور الإضاءة  
المؤثرات الصوتية الملابس حشد الأحداث في مكان واحد العنابة الفائقة  
برسم الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات الكشف عن التوتر اندرامى  
من خلال جبل الحوار ومساحات الصمت ضبط ايقاع التصاعد ونهضة  
عبر الذرى المتتابعة وأخيرا البدا من لحظة تحرك العناصر المهورة لنيل  
ما تراه حقها من برائن الشخصية المهيمنة الرابضة في رسوم وإملاء  
وصلف .

ان سر هذا الاختلال الفادح بين القاهرين والمهجورين يكمن في وعى  
القاهرين بحقيقة انتمايتهم الطبقي و جهل المهجورين بحقيقة القوى الاجتماعية  
التي يتسببون اليها ويعيشون بين صفوفها ويدفعون من أموالهم ودمائهم  
ما تتكیده من تضحيات دون أن يرقى وعيهم الى مستوى الانتباء  
الغنيق لها .

ان الكاتب يسافر ببطله الى احدى مدن الشمال الأوروبي كي  
يجسد عمق التعطش الانساني للانتباء . في قصة بالامس حلمت بك نرى  
كيف يعانى ثلاثة أصحاء محنة الاغتراب عن الوطن . ان المحنة تأخذ  
شكل السأم والحزن والصراع والأرق والكوابيس وتأخذ محاولات الإفلات  
من وطأتها أشكال الهيام بالطرق الصوفية او السعى للخلاص من العالم  
بالعيش في الصحراء او الاستسلام بهود ويأس لتتابع التفاصيل الصغيرة  
في حركتها الآلية المتوالية بهدوء واصرار ويرقى الكاتب بمعنى الانباء عن  
حدود الجغرافيا والاجتماع ووحدة اللغة والتقاليد والتاريخ الى حدود  
حضارية ذات طابع انساني عام اذ بتجسد في محنة ان مارى وتشوشوما  
الدائم لعالم بلا أوبئة وبلا فقر او شر او حروب واحساسها بالوحشة  
والوحدة وحاجتها لأن تؤدي في الحياة دورا بعيد الى روحها السبكنة  
وقلبا الحماس .. بتجسد في كل ذلك معنى ان يكون الوطن هو منظومة  
القيم التي تتسع لمطوحات الروح وتتوافق مع روح العصر وتضع الانسان  
في موقعه الصحيح على خريطة الوجود المادى والانسانى والاجتماعى .

يحرص الكاتب على تجسيد تجربته الفنية حتى تبلغ أرفع مستويات الحضور لذا يحتشد بكل أساليبه القصصية : نحت اللغة لاستخلاص المعادل الشعوري للتجربة في تشكيل موسيقى دال تعدد الدوائر وتداخلها وتحاورها رصد التفاصيل التي تعكس المسافة النفسية التي يراقب منها الراوي الأشياء وتوظيف المفردات المسرحية ( الديكور الاضاءة حالات الطقس اصوات الطيور .. الخ ) وهو يضيف الى كل ذلك ما تعكسه الأحلام في صور يكتنفها الغموض لكنها قادرة على الإيحاء بما تعائيه الشخصية .

لقد كانت رحلة بهاء طاهر على صعيد الفرقى الوجداني خروجاً من دوائر التعاطف الانساني والحس الأخلاقي الى دوائر المهوم الوجودية والاجتماعية . وقد تجسدت هذه الرحلة على صعيد البناء الفني في التحول عن أساليب الصياغة التقليدية والاحتشاد المتواصل الدؤوب لخلق الأبدية الجمالية والتعبيرية لصياغة جديدة تعزف الحانها على كل أوتار القارئ الحسية والعاطفية والفكرية وتطمح الى بلوغ العمق العميق من وجدانه . صياغة هي نسيج بالغ الدقة والاتساق والاحكام صنعت خيوطه مجموعة علاقات تشكيلية ومعمارية وإيقاعية ودرامية وتضافرت فيها عناصر من مفردات المشهد المسرحي والصورة السينمائية والتكوينات العميقة الغور والدلالة في رؤى الأحلام .

## عروس الرمال

محمد يوسف

وغريب يا سقف العتبة والتوهان ..  
لما التعب بيحل ع الحنه ..  
ويزن ملح البحر ف الجثة ..  
حين بزوغ نلال النخل ..  
وحين اتفلق الهدمة والعته ..  
فات الخريف وسط الشتاء بردان ..  
مالت عروسه من ازازع اللى انتظر نظيرة ..  
لفت ذراع الصندف ع الحلق ..  
واتجمع الخوف شقيق الهيئة والطلعة ..  
جال الصدى فى المكان .. فق الخشب ف الصدر ..  
فاق اللى مات منتظر ف الطل ..  
شق الهتاف بين العيون الدهشتين ..  
الباب على وقفته ..  
فارد ذراعاته العريضة ف الحيطان ..  
والشمع ساج م الودان ..  
وانقطع الجبل اللى واصل للبا ..  
سقطت صواري الشقف وسط امواج السديم ..  
لفت مجرات النجوم بين الكلام والفجر ..  
كانت عروس الرمال بتنادى للشباب الوحيد انيه ..  
المسوت بيكبس من جهات الأرض ..

ببزلزل البنيان ويدك تكوين الخلايا ..  
حزن الوحيد الحزن .. نخل الفزع واحتجاب النوايا ..  
لسه الفنا فلاح ولسه شعر الصدر بيدق الطبول ف اللحم ..  
افتح ببيان الحصار .. اخسرج بجذاف الكلال ..  
لوح بعرض الطريق والصدر .. افتح ببيان الحصار يكبس عليك  
المطر ..  
يروى شقوق اتفتحت ف الجلد .. واتحجرت حين التباس الخطر ..  
كانت عروس الرمال طايحه ف طول الشفق ..  
وكانت بتحمل بين خياشيم الرياح آخر حصان نفق .. اركب على  
جنته ..  
لدل ف اقدامك ع الهلام انرخو .. اغرس كفوفك ف الودان ..  
انزع شعور العرق .. اركب ..  
حين ما بيسيل ع التراب بقعة من اللون اللى فاضم النهر ..  
اجرى بطول العزم .. شد اللجام .. يطلع معاك الحنك ..  
شكه بهمازك .. يدخل ف جلد البطن ..  
كبسه عروس الرمال ..  
رافعة عظام اللى قبلك ..  
رائع سلاح من ازاز مصهور ..  
تنده عليك للترال تدخل ملهور الدور ..  
ويدور ف صدرك خبيث انكسار الكلام ..  
تسقط ف حضنك سلم الفضل الطويل ..  
وتسيل كما غرسك فوق تراب النصور ..

## ماء الأكسجين

محمد حسان

هجمت عليه في المكتبة ، طاشت يده ، لم تكن يدي مستعدة لاستقبال  
سلاحه ، كلى كان موظفا لحته على الخروج ومتابعة ما يحدث .

الإشارة دودة .. ميتة ترحف بيضاء ، احتوت الإشارة على سيارة  
شرطة ضخمة اطلت من شباكها أياد نسائية ، تصدرت الأيدي يد كانت  
أطول منهم ، بدأ من الجزء الظاهر من الكم الأبيض ان هذه اليد  
صنعت بطريقة جيدة لتصلح كيد لامرأة جيدة أيضا ، تحركت الأصابع —  
المنرودة والمطلة من الشبك — من أسفل لأعلى — ارتبطت الحركة  
بأصوات تطلب سجاثر ، نزلت فتاة من سيارتها ، استندت على جانب  
السيارة حاولت توصيل السجاثر لليد مرة أخرى ، تدخل شاب وناول  
اليد السجاثر .

سألني عن نوع القضية — حاول اخفاء أسنانه وهو يتنسم :  
دعارة .. — ليس مهما هم في أيدي الحكومة والسيجارة ثبنا غال في  
السجن ، اطلت شعيرات صفراء جنورها سوداء من تحت غطاء رأس  
أبيض ، لعلهم في السجن لا يجدن ماء أكسجين يعدن به نلوبن  
شعورهم — تابعت محاولات صاحبة اليد والشعر المؤكسد لتطل من  
الشبك، تغير لون الإشارة، سعت السيارة، اطل صوت : ياوادي حنيرة —  
اي لاف يو — بحبك تعال زرني في السجن ، ..

تكرر الصوت .

قال لي : قلت لك .. دعارة .. ولاد كلب .

تحسست سجاثري وانتظرت تغير لون الإشارة .



# الكل فها واحد

عبد الستار سليم

مفتوب الشمس نهلك  
من غير ظلال .. وجهك  
جسم يتفعد بلحا .. فوق  
شطوط بحار العالم - قلبك  
والصمت الذاهل ..  
هورق في عينيك  
ملوج القلعة  
فوق جبال « الالب » الداكنة الأصداء  
ها أنت تملق .. فجر النور  
ومطر الورد .. وطعم عزائم « نابليون »  
وكان المصح مليء بالافساق  
يتيك الموج .. وهذا البحر الهادر  
هذا الزبد الأبيض ..  
فوق الخيل .. يجره  
يلل .. هذا الوجه ..  
وجبهة كوخ النملك ..  
شوقا للابحار  
وحنا - رغم الليل - على الاتهام

\*\*\*

زارتنا الشمس .. نيا حظيت بقاء الشمس  
ذهبوا للفلبة يحتطبون  
اشجار النخل .. بكل العتم تجسود  
والشارع .. يطر في أرجاء الريح  
والحشف .. وطن الماء .. وجرح مستعم ..  
يقسودون الزاد  
يا وجه البحر

بليلى تغفو فيه الأنجم .. والانسائم  
— آه ..

ما أوجع موت النسر  
— وظللت وحيدا .. تزجى الهمة « الأولب »  
كلاريج .. عنيد وجهك  
هذا وجه معصوم ..  
بتلر الطلعة ..  
سهى الفتى

.....

ذهبوا للفلسفة يحتطبون  
فارتد اليك الميزن الشبك  
لكن  
وفتتك الشايخة الشام ،  
في هذا الزمن اللامنى  
ترد السائر فوق بسلط الريح  
على الاعتساب



كل الأسطورة زيف  
والشئ النسب  
في بطن الكلمات الحبل  
يا سيسى  
هو أنت  
أنت  
أنت .



رمسيس هيب

« الكشف » :

ديك يصيح .

السما المعتمة ينسل فيها ضوء خفى ...

الضوء يذوب ذرات العتمة متخذه السماء بهرا رماديا على وجهه  
تلفا ضبابيه ودخانيه ، وتتصالح الديكة وتتنادى .

يشيع الضوء فى البحر الرمادى ، ويشرع الأفق مروحة زرقاء كبيرة ،  
وتستيقظ المصائر ، تترزق ، وتبزغ من أعشاشها ، وتضحك بزقزقات  
مرحة .

تكبر مروحة الزرقة فى البحر الرمادى ، وتشف تلف الضباب  
وتتفرق ، وينقد بعضها لونه الدخانى ، ويصحو النبات الأخضر ، وتفتلج  
سبعان الزهر النخيلة .

يشيع الضوء فى السماء ، يمدد فوق الضباب فيتكشف بحر الزرقة  
المعينة ، وتتزاحم ذرات الضوء ، تحتشد فى قلب الزرقة فتشف وتصفو ،  
ويصحو بحر السماء المضيء الرحب ، ويرف سرب حمام أبيض ، يطق  
بنعومة نبيلة فى بحر الزرقة الشفيف ، وتمايل زهور عباد الشمس ،  
ترفع وجوها مسبوحة نحو السماء ، وتخرج البيوت فى أطراف المدينة من  
قلب الليل مضيئة وجديدة وظاهرة .

يخفى فى الخلاء الرحب ، يسرع فرحا نحو الأفق البعيد ، تطلق  
عيناه فى بحر الزرقة الوضىء ، تصبح عيناه وتستحمان فى النور ،  
ويصحو المصفور الأخضر فى صدره ، يخلج ويتحدى ، يود لو ينطلق ، يود  
لو يطير ، وتنتشى كل ذرات كيته ، تتشوف وتشرئب الى الأعلى ، تود  
لو تغوب فى السماء المضيئة ، لو تنتشر فى رحابة الخلاء لتوجد بالنور  
وبالملم .

يقترّب منه رجل ومعه طفله الصغير : الرجل تشييط الخطو برغم  
رثاءة الثوب ، صبحوح الوجه ودود برغم بقايا النوم ، والطفل يسرع الى  
جوار أبيه ، يتعلق بجلباب أبيه وجهه الصغير حلو ونضر وقضاء العاريتان  
الرتيقتان تمدوان ، تساوئان خطو أبيه .

ويبقى عليه الرجل بتحية الصباح ، تحية ملاجئة ، مفتسلة ، طيبة ،  
وتقفز التحية الى المصنور الأخضر في صدره فيهتزها فرحاً ويرد النجابة ،  
يود لو يمد اليد ليصالح ، ليصادق ، ليعتذر .

ينطلق في الخلاء ، يرقى ، يشف ، بحيرة من فوب غسل النحل الفنى  
تشيع عند حافة الأفق ، البحيرة تتسع ، تلامس بحر الزرقعة المسمى ،  
تتحد به ، وتتمايل زهور عباد الشمس ، وتثرئب بوجوهها نحو الشرق .

فوب ذهب مشع يذوب في بحيرة العسل ، يضيئها ، يشع من  
خلالها ، وتبزغ خصل الشمس الذهبية ، وترف العصافير ، تتواثب ،  
وتضحك وتستخفى بين الأشجار .

الشمس خيمة صفراء على حافة الأفق .

الخيمة تكبر ، تناديه بالدعاء الثرى ، ويخلق سرب الحمام الأبيض  
في الأصلى .

ويرتفع وجه الشمس في جلال .

الشمس تناديه ، تدعوه اليها فيسرع ويسرع ، ويزقزق تلبه الأخضر  
سطح الخلاء .

الشمس تناديه ، ندعوه اليها فيسرع ويسرع ، ويزقزق تلبه الأخضر  
يفتتح ذراعيه ويدعو طفلاً فرحاً نحو الشمس .

« اللقاء » :

أنسام الأصيل ترف حقيقه ، تبول على العشب الأخضر ، تداعيه ،  
تهامس الزهور ، تضاحكها وتعجب شذاها وتطير ، وترقص الأنسام في  
رعافه ، وتضوع الشذا في سكون وادع ينتظر خلق الخلقى .

تخفق خطاهما على العشب ، تقتر صدر الأرض الخلقى بالراح  
الربيع .

أنامل أيديهما تتلمس ، تتلامس تلامسا سريعاً واجداً ، وتلتقي ميونهما  
لقاماً وامضاً ويطرقتان في صمت عذب هنون .

يرفع اليها عينيه ، ترقص خفقات قلبه ، ترمقه بطرف عينها الباسم ،  
في عينيها شيء راعش ، شيء مضىء رافع ، كلمة توشك أن تطلق ،  
أن تنطلق ، هل هي نفس الكلمة التي يضمها في قلبه ؟ .. هل تطلق  
طيرها ؟ .. هل يطلق طيره ؟ ..

عمر كامل من الشوق ، من اللهفة ، من العناء ، منذ صباه وشي من  
صدره ، من كيانه كله يتسرب ويهيم متشوقا ومفتشا عن الآخر ، يرف  
حول الوجوه ، يطل في العيون ، ويتحسس الأصوات بحثا عن الآخر .

وفي الليل ، حين يكون الليل حاتيا وعذبا وباعثا على الأحلام ، وحين  
يكون موحشا وحزينا يشتاقي الآخر ، وفي بكارة الشروق ورقصة الضياء  
يعربرد النداء بقلبه ، وحين رآها تتكلم وتحلم ، حين رأى خيلة المساء  
تزييبي الدافئ أحس بفرحة الكشف ، بفرحة الوصول المفاجيء ، وتالقت  
المنارات في عينيها فتخلقت فرحته طائرا أزغب ثم طائرا فرحا يتوق الى  
الانطلاق .

وانطلقا معا ، كلم كل منهما الآخر عن حياته ، عن أحلامه وأسراره ،  
واختلجت الكلمات ، لهتت وبدأ وكثتها ستتوقف بفنه أمام شيء يجبرها  
على البوح والمصارحة ، وفي اللحظة الأخيرة كتبت الكلمات تخرج ونوق  
فوق الشفاء ، كتبت الضحكت تترق وتضيء وتبدو وكثتها ستتنتهى  
بشيء رائع وجليل ، وكثيرا ما ارتعشت الأجنان ، والتقت العيون لقاءها  
السريع الراجف لكنها تمر سريعا ، قبل الهمس بلحظة ، قبل البوح بلحظة ،  
فهل وافقت أروع لحظات العمر ؟

في شغبتها الرقيقتين النديتين ذوب بسمه ، بسمه حلوة حنون ، هل  
سمعت زقزقة عصفوره الأخضر ؟

وزقزق عصفور صغير ، نواذب واندلع الى شجرة قريبة ، ودبعته  
بعينين مرهتين .

— اتحبين الطيور ؟

— أجل .. أحب المصاير الصغيرة .

— أنا أحب المصاير الخضراء .

— وهل توجد مصاير خضراء ؟

— عندي واحد منها .

وكبرت بسمتها ، واختلجت ، والتقت عيونها ، وتلاقى بحر الخضرة  
المضيء في عينيها وسرعان ما استقر بضمحل شعرها الطويل الناعم .

— أين عصفور الصغير ؟

وارتمس صوته :

— طار يبحث عن العصفور الأخضر .

وانطلقت تعدو ، وتراقصت خصل شعرها .

— الى أين ؟

— سأبحث عن عصفوري .

وقفزت الى تل صغير .

بدأت يدها بين أغصان شجرة وضحكت ، لحق بها فانطلقت تعدو ،  
استخفت بجذع شجرة ، لمحا فأسرع إليها ، ضحكا معا ، وضاعت  
عيونهما بفرح ولید باهر .

تبت عيناها بالفرار ، تشبثت بها عيناها فتلبتنا قليلا ، وشع دفاء  
عينية في بحر الخضرة المارم فتزقزق بفرح حنون ، واختلجت بداها ،  
تلمس كل كف كفه ، وتعلق الطائران الصغيران .

### « الترحد » :

ضم الكعب الى صدره ، وانطلق الى القرية الصغيرة .

القرية تلوح ضئيلة ، منكشمة ، تتسربل بالعممة ، وتجتز في صمت  
اسماها القديم ، والأشجار الكبيرة تقترب منها ، تحيط بها كمالقة أشداء ،  
ورماد القروب يغوب في الجو ، ويغطي لوزات القطن ، يمتص نوصع  
بياضها ، وتقف شجيرات القطن صابرة ومنتظرة .

عيناها تعلقان القرية ، تضماتها في حنو أمل ، القرية تختلج ، تنتفض  
في غبشة البكور ، وينفلت من دروبها رجال أشداء تومض النجوم في  
عيونهم بالفرحة الجسورة ، وتشرع نزرعهم بالمنجل ، وتتكاثر الأزرع ،  
تشد وتتراحم ، تتحد مع آلاف الأزرع ، مع ملايين الأزرع التي تقبل من كل  
صوب ، ويتخلق كائن هائل بلايين الوجوه والأيدي ، ويمضي هادرا ،  
ورائعا ، ومنصرعا ، وتنفض القرية ثوب الحصاد ، وتأخذ الشمس في  
أحضانها فتضيئ ابنيها وتنتشر ، وتجلجل البيوت بالضحكات الجنلى ،  
ويبرز منها الأطفال ضاحكين فرحين .

لو أنها جاءت معه ، لو أنها رأت صدق وودعيون أصدقائه ، كانت  
ستحبهم ويحبونها ، كانوا ينمسون الى كلياتها الدافئة الوانعة .

اهلا .. اهلا .

ويبرز صفوان من خصم البوص بطرف الحقل على محفل القرية ،  
يخف اليه فرحا ، يشد على يده بكفه الكبير ، ويضمه الى قلبه .  
— منذ الظهيرة ولنا انتظر ، اوحشتنى كثيرا ، كثيرا .

ولماتق كلان كبيران طيبان .

ودارا حول بيوت القرية ، وضمتها دار صغيرة .

وفي ضوء مصباح الغاز الصغير يغوى وجه صفوان الطيب والطفل  
والفرح ، وتتراص فتيلة الضوء تطرد الظلمة والظلال بعيدا عنها .

— احضرت الكتب ؟

— نعم .. وهدية لك .

وتهلل وجه صفوان .

— ديوان الشعر ؟

— اهداه اليك الشاعر الذي تحبه .

ومن صفوان ديوان الشعر ، علق الشعر بتأمل خشنة وحاتبه ،  
وضاعت عيناه بفرح غامر .

— ياه .. كل هذه الكتب لنا ؟

— وسلمحضر اكثر منها في المرة القادمة .

واحتشدت العينان الفرحتان بالامتثال وذوب الحب .

وفي سكون الليل العميق قرءا معا ، قرءا القصيدة التي يحباتها ،  
ورفت الكلمات دافئة وجبلى ، حطقت في جسارة ، ووقفت أمام الليل الهائل  
القديم تتلو كلمات السر .

وخفق الباب بنقرات خافتة فالتفت عيونهما في تنبه فرح .

ودخل المصدقاه الثلاثة ، التقت الاكف في شوق ودود ، وتجمعوا  
حول صفحات كتاب ، وانفالت الكلمات بنوب الدفء الى قلوب الرجال  
فاختلجت اشواقهم ، تجسدت ككائنات منظورة ، والتضبت المناكب فشكلت  
اجساد الرجال قبضة كبيرة .

وصاح بك ، ونبح كلب بعيد فتصليحت الديكة .  
 وهمس بصوت مشرب بصق وثرعة الليل :  
 — لا بد ان اتصرف الآن .  
 واحاطت به وجوه اضاءها الحب والمكاشفة :  
 — انك ولو يوما واحدا .  
 — سآنى ثريسا وامك معكم طويلا .  
 وهم بالسلاسل فابتسمت الوجوه .  
 — سنخرج معك الى محطة القطار .  
 وعلى مشارف الفجر انطلق الرجال بتلابت مشدودة .  
 وفي قلب الحثول التى بدأت تمسحو ، وتحت سماء عميقة الزرقة  
 ينتشر فيها الضوء الزاهى من الشرق تملأق الرجال .

#### في المسجد القديم

\* رد على د . زكى نجيب محمود بقلم عبد الحكيم قاسم .  
 \* النص الكامل لاسرحية :  
 البيت في ميدان الجيزة — محمد الثرييني .  
 قصص والتمار :  
 سالم حفى — عيسى سسلالة — احمد زوزور — عمر نجم —  
 محمد هاشم زقالي .



# السقوط على الأرض

يوسف ابوريه

✽ هل سيبحث الله من عنده ثملين وحشية تخرج على من اكوام  
الذين القديم في ظلمتي هذه التي لا ارى فيها كفى ؟ الطلبة تلاحى ، وعدم ،  
وانا لولا الاحساس بانفسى المترددة لقلت انه الموت ، والنهية ، ولكنى  
ارفع راحتي الى غمى وانفى واشعر بسخونة النفس الخارج من جوفى ،  
وانا اسمع صرخ الاستغاثة من وراء الباب ، واسمع السباب والزعيق ،  
وضربات اليد المتجمعة فوق بدننها الذين ، واخشى على حملها من السقوط.

وقدسى تستجيب لرغبة العتل ، فتتحرك نحو الباب ، اذن فلنا  
اتحرك موجوعا ، ينقح الالم في اعضاء جسمى المتهلك ، انا هي اذن ،  
وارى من خصاص الباب - في ضوء الصباح الشاحب - ما يحدث  
بالخارج .

الباب الكبير المخلق ، وطرقت المغيثين من ورائه قوية ، وبتمجلة ،  
وفي الردهة يقف الاخوان متصلبين ، مستندين على الحائط ، عاتدين  
الزراعين على الصدر ، ويد المجوز ابى المعظام الميتة تنهال بالضرب ،  
وقد نفرت مروقها الزرقاء ، وجيد عظمها ، ليهوى بأخر قواه على ظهر  
المرأة المحولة الشعر ، المزقة الثوب ، فتبدو الكتفت على الصدر  
الاباح ، وعلى العنق ، وفوق الاصداع ، اكف محبرة ، مطبوعة راسخة  
ككتش قديم ، وعلى الارض تبعثرت عبادة المجوز ، وشال مملته ،  
وهناك على عتبة حجرة نومه ، وقعت الطفلان مذعورتين ، ينفس بدنيهما  
بكاء يقطع النفس ، والذبوع سائلة على الخدود ، وملتحمة بسائل المخاط  
والامواه الصغيرة مفتوحة على آخرها تطلق اصوات الرعب وقد بدت  
في ظلمتها استنان صغيرة ، خضراء .

وأنا هنا في حبيس مكود الجسم ، متيقظ العقل ، لا أدري هل هذه نهايتي ؟ أم حبس الى حين يتظروا في امرى ؟ قد يصلوا الى أن يأتى المجوز بحبل سيك ، يلفه حول رقبتى ، ويظل يضغط ، ويضغط ، بكل النل المكبوت بصدرة ، حتى يعصر العنق تلمبا ، ويبيل ميلته الأخيرة ، وتظل العينان الجالطتان بفعل الخفق خارج المحجرين ولا تريان شيئا البتة ، فتتكس فيهما ظلمة أخرى كثيفة ، لا يكون فيها نفس ، ولا حركة ، ولا ألم .

ربما يكتفى بأن يرسل أحد الاخوين ، فيجرجر عريى المضوح الى البحر البعيد ، فيربط حول العنق الحجر الثقيل ، ثم يستطنى في الماء الغويط ، تحت دوامة الجسر الهادرة ، ويتركنى ابقبى وهدى تحت ماء مستنقذ الهواء ، واستقط ، واستقط حتى طين القاع ، وأغوص مرة أخرى في ظلمة جديدة غير مألوفة ، محاطة بماء لا نفاذ منه ، ويكون المجوز هناك أعلى الجسر يرقب الأخ ، ويفرك يده تشفيا ، ويشير اليه من بعيد ، ليعودا الى الدار بدونى ، ويلحساس الراحة بعد الخلاص من عار ينكس الوجوه ، ويكسر العميون المعتادة على الكبرياء . وأنا كنت نيهتها الى ان المجوز - فى الأيام الأخيرة - لا يطبق النظر فى وجهى . ربما يكون قد عرف شيئا ؟ يوم الجمعة بعد أن عفنا من الصلاة ، وافترشنا أرض الردهة لنجتمع على طبلية الغداء ، رايته ينظر بجانب عينه الكليكة الى مخذها الذى نام على مخذى المربعة تحت الطبلية ، وأنا مسحبتها بهدوء ، وهى لاحقتها بالحاح ، دون اعتبار لنظرته المضيبة وراء غشاها الملبل بماء لا ينتهى سيلانه تحت الجفن .

وفى ذلك الصباح حين عاد من صلاة الفجر ، وكأنت هى بفرمتى ، لم تنتبه لموعده عودته ، دفع الباب برجله ، ودخل ، وهى خرجت من بابى مبتلة البدن ، بشعرها المنكوش ، تلم بعثرة صدرها المفكوك ، وسمعته يسألها عن سبب وجودها فى غرفة هذا الولد ؟ وسمعتها تجيب بوثوق ، ويتحد ، انها استيقظت على صراخ الكلبوس ، فجاءت ترفع عن يده الجائمة ، لئلا يختنقنى ، وهو قد بلغ قناعته ، ودفن شكه ، وقال : طلب جهزى لنسا لقمه .

وتركها مشغولة باعداد الطعام ، وسمعت دفعه المحاصر ليدبى ، ورايت فى أطباقة أجناتى رأسه الذى طل من الظلمة ، وشعر رأسى الملبول فى عرق الجببة لا أدري هل فضح لقاعا ؟ أم أكد معركتى مع كلبوس رهيب كما أدمت له ؟ وأنا امتطلت الاستغراق فى النوم ، فمكنت الغطاء من حولى ، ورددت أصوات النوم .

وأنا لا أعرف كيف حدث ذلك معها ؟ في كل مرة حاولت دفعه ، وهي التي شجعتني على الفعل ، وكل مرة أقول لها : كفى . ولكنها في كل مرة تسبح فيها أذان الفجر ، وصوت ماء وضوئه على حنفية الصلاة ، وردة الباب القوية من وراء ظهره ، تترك الطفلتين في استخراقتها ، تصد بعثرة شعرها ، وتشتطف الوجه الصالح ، وتدلّق العطر من زجاجتها الصغيرة المخفية في طوايا هدوم الدولاب ، واسمع خطوها الهين ، ومعالجتها للباب غرقتي ، وأنا أزداد انكماشاً في الغطاء ، وأدارى وجهي بوسادتي المطوية ، وأزداد تنالوما ، ولكنها تصرّ بجنون ، تهز الكتف بحنو يحرك الماء الراكد في بدني الصغير ، فلا أصحو ، وأشم عطرها ، فأطرده من أنفسي ، ولكنه يتسرب من الجلد ، يدخل في مسامي إلى دمي المسخن ، وترشح يدها الصغيرة العرقانة على وجهي ، وعلى جانبي العنق ، وتهبط يدها لتفتح أزراري ، فيصبح صدري مباحاً لأصابع متوترة ، عفرتها الرغبة العارمة ، وترفع عنى جانب الوسادة التي سال عليها عرقى ، فتبيل لنشبهه بأنفها القلق ، واستحيل أنا إلى نرات عطر ضائعة في الهواء ترغب لو تنشقّه في شبة واحدة. ويتحرك في الرجل ، وكل مرة أخشى الاستجابة ، ولا أقرر على النظر في وجهها ، في كل مرة أرى فيه الشيطان الأحمر ، وفي العين الحاتية الشبهة أرى أبى الواقف بيننا بعباعته السوداء كخفافش الليل ، واسمعه إلى جوارى ، فوق سريري ، يهتز في بكاء العاجز ، واسمع استغاثاته بالأجداد والآباء ، وبأبى التي ماتت ، وتخبو الرغبة ، وتبوت مع تردد أصوات الصلاة من الجليح القريب ، ولكنها لا تخضع أبداً للهزيمة ، تظل مصرة على الفعل ، فتقوم لتخلع جليباها ، وتسحب جليباي من تحتي ، وأرى بياضها المغوى في ضوء صباح يطل علينا من ثقب النافذة ولا تعود إلى فراشها إلا بعد أن تطرد نزقتها ، تعود بعيون تلمع فيها أضواء فرحة بتحقيقة ، وبضفائر مفكوكة على قناة الظهر المروى ، رافعة جليباها الذي أهمل على الأرض .

واقترن عندى أذان الفجر ، وأصوات المجوز في المرحاض ، ودنق ماء الوضوء على ذراعيه المجفاوين بخطوها الحريص ، وبأنفاس عطرها ، وينهيج الدم الزامق في عروقي .

ولا أدري كيف بدا الأمر بيننا ؟ ربما منذ كنت أسهر في دار أحد الزملاء ، أيام كنا نترك الكتب مفتوحة . لنضع الشاي وندخن سجاثرنا الفرط ، لنسبح في حكاياتنا عن البنات ، ويكون لكل واحد منهم حكاية مع بنت ، واحد مع جارتته ، وواحد مع قريبته التي تزورهم في الدار ، وآخر يحكى عن زوجة عمه ، وكيف رآها تستحم في الطشت ، منتصبة في جوفه بلحها الأبيض الشامى ، تبيل في كل مرة لترفع الكوز ، وتقوم لتصب الماء على شعرها فيسيل لامعا فوق الجسد كله ، وهو في مكثه نائم

على بطنه فوق حطب المسطح ، لينظر من منور السقف لا يحفل بالشمس  
اسى امسكت ترابسه دون رحمة ، فيقوم الى سروالها المنشور على الحبل ،  
ويدخل عشه الدجاج : ليكسبه باللحم الابيض الشاهق ، ويعنف نفسه  
ليطلق منه البلوعات المسترحية .

وكانوا يضحكون منه ، ومن خبيته ، وينظرون الى صمتى الكتيب ،  
وتدور ابساماتهم الخبيثة على جوانب انواهم ، لانهم يذكرون جكايتى مع  
حمارتنا اننى كنت اعود بها ، فوق حمل البرسيم ، فى شتاء قطع الرجل من  
الطرقات : ومررت على المتبرة المهجورة . وطنح لنا - من تحت الأرض -  
الحمار الذكر اذى لطنق نهيته ، وعفرنا بقراب الطريق ، وضربه صاحبه  
ليواصل المسير بحمله الثقيل ، ولم يكف عن الالتفات الى الحمارة التى  
رفعت ذنبها ، وحركت فكها الضخمين ، تلوك لسانها بشبق مخزون ،  
وحرك هذا الرغبة الصياء ، فانتحيت بها وراء واحد من الشواهد  
الكبيرة ، غير حافل برعب المقبرة ، وبعد ان انتهيت ، رايت الشاهد  
الرايش يزوم بشراسة ، ويطق الشرر من عينه الغائرة ماجرى تاركها  
الحمارة ورائى تششم ورق الأرض ، وتعود الى اذار بمسد ان رمت  
حبلها هناك .

حكيت لهم هذا ، ولم ينسوه ابدا ، انما يبدون لى رحمة متكفنة ،  
لانى فارغ من قصص المغامرة الحقيقية ، ثم يلزم احدهم اليها ، ويقول :  
كيف تركتها وهى ملك يمينك وانت نعرف ما تعرف .

ويلمحون الى شبابها الفضى قبل ان تدخل دار ابى . وكيف كانت  
الحكايات تتناقل عنها . وعن اختلائها فى حقول الذرة بالشباب الذى رفضه  
ابوها لفقره ، ثم منحها للعجوز الثرى ، نظير ايجار غدانين ، بعد ان  
هلكت بده الحاجة ، وكيف أرغبت على الزواج من الكهل ، البلد كلها  
تعرف ذلك ، وقد أصبحت البلد شفاعها عجا ، والعجوز ابى لا يهتم ،  
ادخلها الدار ، وغلق الباب والشباك ، وصك آفنه عن كل ما يدار ، وربما  
لا يعرف انها كانت الرغبة الحامية لجدة ان البلد .

ورضيت بقسمتها وتسيبها ، واولدها العجوز طفلتين ، بعد ان عزل  
ولديه الكبيرين ، وجعل لكل واحد منهما دارا مستقلة على اطراف ابلد ،  
وفرغت حجرات الدار الكبيرة ، وصرت انا وحيدا بينهما ، لا يهتم بى  
العجوز ، ولا يمسك ان كنت اطعمت فى يومى ام لا ، نسيتى تلمبا ، فلما  
صغير السن ، منكى على كتبى ، سارح مع الزملاء ، لا يهتم ان كنت  
ابيت فى غرفتى ام اننى انام فى دار زميل ، ولا يتفكرنى الا حين اقف امامه  
نجاهة اطلب المعروف ، او اطلب شيئا لكتاب جديد . ونهينى الصاحب

أليها ، وكنت هي في غلة ، ولا أفرى ان كنت مهتمة بفارها الجديدة  
الواسعة ؟ أم نكرها هناك في حقل صديقها القديم ؟ كل ما أمره هو ما  
أراه من صحوها المبكر ، وعملها الدؤوب في الدار ، ما بين عثة الدجاج  
والزريبة ، وغسيل المواش ولف البنتن والكس ، وتقوية الحب وطحنه ،  
وأعداد الطعام للمجوز . ورات — ذات مرة — وتلقى المستفرقة أليها ،  
وانتهت من غفلتها لطم صدرها المدلوق في تم الطفلة ، ولتصيح في وجهي :  
سلك واقف ككلمنم .

ورأت ارتباكى ، وانسحبى من أليها الى الشارع . مضطرب  
الخطو ، التفت من وراء ظهري ، وفي عيني رجاء : أنا لا أقصد .

وكن خوفي من المجوز بين اراداتي .

وفوجئت بلثا مبتلة على غير المادة ، تهتم بي ، تدخل على  
حجرتي ، لتسال ما إذا كان لدى غيارات تحتاج الفسيل ، وفلاجلتها مرة ،  
وهي على طشت الفسيل ، تقرب قبصى من أنفها ، وتطلق شهيدة  
قصيرة .

وانتهت العذر الذي كنت تبسديه ألي ، فلا تهتم أن تغلق وراءها  
بلب حجرة النوم ، وأصحو في هدوة القيلولة لأراها وحيدة في فراشها ،  
رائحة ذيل جلبليها الى صدرها لتبدو انخاضها سلطنة في غبش الحجرة ،  
وأميل براسي الى الأرض ، وكنتنى لا أرى . وتجلس على درجة السلم  
مهيلة ، لا تهتم بمرى انخاضها . ولا بسروالها البادي حتى لمين الغريب  
الذي يمر من الشارع .

وكنت الليلة التي طسرت فيها بلبي حاملة كوب الشاي لنضحه  
ألي ، وأنا منكئى على السطور ، ولا أفرى هل قصت الى هذه  
اللحمة التي كهرت بنى ، وانحناعها بالصدر المفتوح على آخره لأرى  
الغواية المحبوسة خلف شفافية الثوب ؟ وسألتنى : علوز حلجة ذاتى ؟  
وسألت نفسى : هل هذه عنلية أم بولدها ؟ أم انها نطم بالنار التي  
أشعلها الأولاد في جسدى ؟ أم هي رغبتها غير المحققة ؟ ورفضت تسألنى  
الأخر .

وقلت : ولمأذا منى أنا بلذات ؟

حتى تحققت ذلك صباح يوم شتوى ككفر الورد لأصحو بعد خروج  
المجوز على الأندلس اللامعة في فراشى ، وأقوم فلبجدها الى جوارى .  
وكن فنى ، وكن قرب ، وكن أتم ، أرمبى طمه عقب وقوعه ، وقلت :

لن يحدث هذا مرة أخرى . ولكنها تموت على ذلك وتعود جسمي على مسحوة الأذان ، وأصوات المرحاض ، ودفق ماء الوضوء ، وخطوها الحذر ، وعطر أنفاسها ، وكل مرة حاولت التخلص من وسوسة الشيطان الذي يتبع في دمي ، وكنت بعد كل مرة أخطئ رأسي في الحائط حتى يسيل الدم ، وتعودت الهروب من البيت ، وتعودت السهر مع الزملاء ، وطالت سرحاتي معهم ، وتلقى لساتي في حوارى ، وهم لا يطمون سرى المخبوء ، مازالوا يسفرون من واحة الحبارة ، ويغنغوننى للآثم ممها ، وهم لا يطمون أنه وقع ، ولا أقدر على اعلان محاولتى إلههم ، كما يطمون ، وشحوب بشرتى لم يفضحنى ، ولا سرحاتى الطويلة .

وأبى إمرئى بالانتقطاع عن السهر خارج الدار ، وهددنى بقطع لقبة العيش أن فعلت ، ومرت أنها وراء ذلك ، وعدت ، وقلت : ملنكن قويا فى نغمها .

ولكنها تعلن من ولها بى ، وتسخر فى ذلك ، لانتيم للمجوز وزنا ، وقلت : ربما سلوكها تجاهى يطن من شيء . وكل مرة أكنب نفسى ، وصرت كأتى صاحب الدار ، تسألنى من طببخ اليوم ، تهتم بنظافة حجرتى وترتيبها ، وتهتم بهندامى ، وربما أهملت حاجات الرجل الذى نيا فى ظله . وكنت قررت الهرب نهائيا ، ولكننى قلت : ما هى قد حبلت ، وربما يغمها ذلك عن غوايتها .

ولكن أذان النجر ينطلق ، وأصوات المرحاض ، ودفق الماء ، فليسمع خطوها الحذر وأشم رائحة عطرها ، وتكنى بأصواتها اللاهثة ، وتقترب ، وترفع جانب الوسادة وتسمى يدها على جبهتى ، وعلى جانبتى الرقبة ، وحول الأذن ، وتك أزارار قبصى ، وأحس يدها المتوترة المبلولة فوق شعر الصدر ، وأكنم أنفاسى ، وأتمل النوم ، دائما يدها بقوة إلى بعيد ، وتقوم لتتنى عنها جلبابها ، وتسحب يدها ثوبى عنوة ، وأرى لحمها فى القبيص الزاهى ، وأرى انتفاخة البطن تحته ، فترتد الرغبة ، وتقوم منتفضين على دفعة الباب القوية ، لنجد المجوز مفكوك الصادة ، بيده الخشبة الخليطة ، ومن وراء شاله المطول ، أرى الشارين العظيين للأخوين ، يعيون مستطلعة دهشة .

أئن فقد كائن يعرف ، ويكنم فى صخره ، لم يذهب هذه المرة إلى الجابع ، بل انعطف إلى دار الأخوين ، وجرحها إلى هذه الحجرة ليكونا شاعدين على نعلنا الحرام ، ويبرك على الأخوان ، والمجوز الذى ذهب عقله يسحبها من شعرها المطول إلى الرذعة ، ويكنس عليها بأخرا انطاسه .

وأنا مصلوب على الجدار ، أتلقى الضربات من أربع أيادي حية ،  
تفسر قوة بهيية مكونة لهذا الصباح العامر ، ويتناول أحدهم السكين  
الذي يبرق في ضوء الصبح الوليد المثل من المنور ، ويسحبني الى هذا  
المخزن .

وها أنا قابع يكلني الرعب من ثملعين جهنم التي قد تتطلق على من  
التين القديم وتهشني الخشية من أسياخ محاة في النار المرتقبة ،  
تفترس في لحمي ، مبهتري ، وتتسلط عظام هيكلتي لتكون نهاية عذابي ،  
ولكني ما أزال أسمع صريخها بالخارج ، وأنظر إليها من خصاص الباب ،  
تتكالب عليها أصابع عجوز ناشئة ترفع يد الهاون لتهمس بضربة أخيرة  
كأنها تريد أن تنقذ جنينها ، ويدها في حرص مستبيت ترفع بطنها ، تجمعها  
في ضمة لتمنع السقوط ، ويطلق على صريخها صوت الطرقات العنيفة  
واهتزازات الباب الخارجي وراء سيل الجيران ، الذين استبقظوا على  
استغاثتنا ، ربنا ينجحون في كسر الباب لينتقوها من اليد العظيمة التي  
تلنظ أنفاسها .

### في السعد القاسم

✽ رد على د . زكي نجيب محمود بقلم عبد الحكيم قاسم .

✽ النص الكابل لمسرحية :

البيت في ميدان الجيزة — محمد الشرييني .

قصص وأشعار :

سالم هفني — عربي مسلامة — أحمد زرزور — عمر نجم —

محمد هاشم زقالي .

# الشاعر أحمد عبد المصطفى حجازي

## نبيل فرج

- \* عطلت الهجرة السياق الطبيعي لوجودي في مصر ولكني اكتسبت معرفة اكبر بذاتي وبآخرين .
- \* وحدة الحضارة البشرية من خلال تنوع الثقافات .
- \* مفردات الشعر رموز لمعرفة شاملة تحاول اكتشاف القوانين والصور الكلية .
- \* ينسب الادب الى اللغة التي يكتب بها لا الى المواطن التي يعبر عنها .

استطاعت حركة الشعر الجديد ، في مصر والوطن العربي ، أن تخرج في الخمسينات على عهود الشعر القديم ، واساليب البلاغة التقليدية ، بفضل مجموعة من الشعراء حققوا وجودهم الادبي من خلال التجارب الشعرية المرتبطة بالواقع الاجتماعي والسياسي ، في متغيراته الاساسية ، وبالحياة المعاصرة وقيم الثورة العربية ..

وتعد تجربة الشاعر احمد عبد المصطفى حجازي ، التي عبر عنها في ديوانه الاول « مدينة بلا قلب » ( ١٩٥٨ ) ، حين وفد من الريف الى العاصمة ، من الاعمال المتميزة التي تينت موقفا واضحا من الطبيعة والعالم ، يمكن اختصاره في حلم الشاعر بمدينة اخرى متباسكة ، تنبض بالصدق والعدل ، تخلف المدينة الفاسدة ، المليئة بالشعر ، التي اصطدم بها هاتيك الاليم ، بكل رموزها واشاراتها ، ويصفها عنوان الديوان بقعة بلغة .



كان حجازى يتطلع ، ولا يزال ، الى العصر الذهبى فى زمننا الحاضر  
والأزمة القانية . وكان الشعر بين يديه ، ولا يزال ، أداة من أدوات  
الإصلاح ، والتعدد ، والثورة -

وفى إطار التزام الشاعر بقضايا الواقع والوطن العربى ، مضت  
مسيرة أحمد عبد المعطى حجازى عبر دواوينه النالية ، لا تتنكب طريقها ،  
أو تردت عنه ..

صدر له سنة ١٩٦٥ « لم يبق الا الاعتراف » ، يرصد فيه الهزائم  
وخيبات الأمل التى أدت الى نكسة ١٩٦٧ ، وما تطلها من إحظات  
انتصار . ثم « مراثية للعمر الجميل » ( ١٩٧٢ ) ، وفيه يتجاوز الشاعر  
الموقف الغنائى البسيط ، الذى يتوازى مع العالم ، الى موقف أكثر تركيها  
وتجريدا ، تتعمق فيه خبرة الشاعر ومعارفه وأحاسيسه بالتواصل  
والاستمرار مع الأعماق الداخلية ، كما يتجلى بصورة واضحة فى ديوانه  
« كانتات مملكة الليل » ( ١٩٧٨ ) ، الذى يكشف عن ادراك موضوعى  
لحقائق العالم ، يقف ازاءها الشاعر من الخارج ، ويتجول بين معانيها ،  
بعد ان كان ادراكه لظواهر الوجود وشئونه الصغيرة - فى البداية -  
ادراكا ذاتيا جزئيا ، ينبع من انتمائه المباشر ، لا من قدرته على الرؤية  
العينية الشاملة .

اما بالنسبة للغة البشرية ، فقد اغتنى نسيج التجربة الفنية الحية  
بتراكيب وأساليب جديدة ، تفيد بشكل ما من تراث الأدب الشعبى ، ومن  
بعض عناصر القصيدة العربية ، فى آن واحد دون أن تقع فى الرككة ،  
من جهة ، أو تنقلد ، من جهة ثانية ، لصيغ الفصاحة المصكوكة ، التى  
أبلاها الاستخدام .

واذا كانت هجرة الشاعر القسرية الى فرنسا ، منذ أكثر من عشر  
سنين ، لها أكثر من وجه ، وأكثر من اثر ، على حياته وفنه ويحته من  
الحقيقة والمثل ، ففى هذا الحوار نتعرف على موقفه منها ، كما نتعرف  
على رايه فى بعض القضايا الفكرية .

— كيف تنظر الى تجربة الهجرة من الوطن ، ما بين الكسب  
والخسارة ؟

— تجربة الهجرة عطلت السياق الطبيعى لوجودى فى مصر ،  
لكها من ناحية أخرى أغنت وجودى علمة .

وعندما نتكلم عن السياق الطبيعى للوجود ، اقصد أشكاله المادية والاجتماعية المعروفة : انى اعمل فى هذه المؤسسة الصحفية ، واقيم فى هذه العمارة ، والتقى هؤلاء الأصدقاء ، فى هذا المقهى ، وأنشر شعرى فى هذه المجلة ، أو تلك الصحيفة ..

لاشك ان هذه الأشكال توثق علاقة الشاعر بقرائه ، وتصل بينه وبين مادة الهامه ، التى لا توجد الا فى مكان بالذات هو بالنسبة لى مصر .

لكن وجودى فى باريس لم يكن انقطاعا عن وجودى فى مصر ، فقد ظلت اكتب بنفس اللغة ، واتجه الى نفس القراء ، وانتسب انى ذات الضسارة ، وأواجه ذات المشكلات واحاول ان لعب فيها دورا ، ليس دورا غنيا فقط ، وإنما دورا فعليا كذلك .

وهكذا تجد ان عناصر المكسب وعناصر الخسارة متداخلة جدا ، ولا تستطيع حتى أن تفصل بعضها عن بعض .

— ماذا عن انعكاس معاشيتك لأدب وراث اجنبى على جريتك الشعرية وتطورها ؟

— الشاعر المبدع والفنان عامة تطرد قدرته الابداعية مع اطراد سعة نطاق حريته . فأتت تبذع بقدر ما أتت حر .

اتساع الثقافة يزيد مساحة الحرية ، لأنه يزيد من القدرة على الاختيار ، وعلى اكتشاف الذات . وأنت تكتشف ذاتك لا لأنك دائماً وحدك ، ولكن لأنك فى مواجهة الآخر .

وأظن ان هذا فرق بينى وبين بعض الشعراء الآخرين ، الذين ذهبوا الى أوروبا ليفقدوا ذاتهم ، ويعتقوا ذات الآخر .

فى أوروبا اكتسب معرفة اكبر بذاتى ، وأدراكا للبعد بينى وبين الآخر ، وبالتالي امكانية الحوار وضرورته .

وهذا هو ، بالضبط ، هدف كل الحضارات والثقافات : وحدة الحضارة البشرية من خلال تنوع الثقافات .

لما أن يندرج الكل فى واحد ، فهذا ما أرفضه . نحن لا نريد واحداً ، بل نريد أطرافاً متحركة ومتناسقة .

ولا شك ان معرفة الانسان بلغة اجنبية مثل الفرنسية ، لها هذا الغنى ، يساعد على أن يكتشف غنى الحياة من ناحية ، وغنى نفثه من ناحية أخرى ، وأن يستفيد بهذا الغنى .

وهذا هو معنى التجديد . فنحن نجدد لا لننشئ شيئا مختلفا ، وإنما لنعبر عن حياة جديدة ، عن رؤيا جديدة للعالم ، وعن طريقة جديدة في التصور والتفكير .

من هنا أيضا يمكنني أن أقول أن كثيرا مما يكتب الآن في الشعر على أنه نموذج للحدائث ليست له من هذه الحدائث شيء ، لأنه بالعكس يدور حول رؤية محدودة ، ويستخدم عددا محدودا من المفردات ، ولا يكشف شيئا من العالم .

ومما يؤسف له أن هذا لا يقتصر على الشعر ، وإنما يعمد ذلك إلى القصة . فالقصة التي استعمرت لغة الصحافة أصبحت قصة فقيرة لأن اللغة فقيرة .

ودقة التعبير مطلوبة في الأدب كما هي مطلوبة في العلم .

— من المعروف أنك بدأت حياتك الشعرية ببقاء قصائدك في تجمعات الطلبة والمثقفين . ماذا منك هذا الشكل من التوجه إلى الآخرين؟

— في ظني لا حياة للشعر بدون انشاد . الشعر يظل غناء مهما أمعن في التركيب والبناء والرمز والإيحاء .

والعالم كما يقول بعض الفلاسفة موسيقى . العالم موسيقي لا بالمعنى المباشر للكلمة ، ولكن بمعنى النظام ، والشعر نظام دون أن يلتقي . ولكنه حين يلتقي يكتبل أو يتجسد في أكل صورة .

وبفضل هذه الخاصية ، خاصية الالتقاء والاتصال بالناس ، تأكدت أو تبلورت في شعري العناصر التي يمكن أن نسميها عناصر غنائية ، والتي أظن أيضا أن لها وظيفة تركيبية أساسية فيه .

— على الرغم من أن الإدراك العلمي الموضوعي للواقع يخنف عن الإدراك الذاتي الحسي ، فإن الفطرة السليمة للشاعر — التي ينصح عنها ديوان مثل « مدينة بلا قلب » — ترقى إلى سميت الإدراك الأول .

— في الشعر لا يوجد أدراك موضوعي بمعنى الإدراك العلمي ، لأن موضوع الشعر ليس المفردات ، كما في العلم . المفردات في الشعر رموز لمعرفة شاملة .

إن الإدراك الشعري قريب جدا من الإدراك الفلسفي ، وقد يتفق أحيانا مع الإدراك العلمي ، إذا فهمنا هذه العبارة بمعنى الحقيقة أو الإدراك الشامل .

يتصل العلم باكتشاف الجزئيات اكتشافا دقيقا ، بينما يحاول  
الشعر والفلسفة أن يكتشف القوانين أو الصور الكلية .

يستطيع العلم الاجتماعى مثلا أن يجد فى « مدينة بلا قلب » تعبيرا  
عن تصدع المجتمع العربى القديم وقيام مجتمع عربى جديد . لكن « مدينة  
بلا قلب » لا تقف عند هذا الحد ، لأنها تتجاوز التعبير عن مرحلة الى  
التعبير عن الإنسان فى مواجهة الحياة والموت ، عن حلمه الدائم ،  
وانكساره الدائم .. الخ

لذلك يتصف التعبير الشعرى بالشمول .

يستطيع العلم أيضا أن يقرأ لحظة طرفة بن العبد على أنها تعبير  
عن خوف البدوى الوثنى من الموت . لكن طرفة بن العبد كان يعبر عن  
الموت مطلقا ، عن رعب الإنسان الدائم من الموت ، وتحديه للموت .

— تقول فى بعض مقالاتك ان الشعر هو اللغة قبل كل شيء .

وبهذا القياس تعتبر شاعرا عربيا مغربا يكتب بالفرنسية ، مثل  
جمال الدين بن الشيخ ، شاعرا فرنسيا . وبذلك تنفى ، بجرة قلم ،  
الروح العربية الأصيلة التى يتشكل الشاعر على أرضها .

الشعر ، فى رأى ، هو روح الشاعر ، ورؤيته ، وحلمه ، وأشواقه ،  
وليس لغته .

هل اذا كتب يونيسكو أوبيكيت باللغة العربية مسرحيات العبث  
واللامعقول ، بكل ما تزخر به من عذمية ، تعتبره كتابا عربيا ، يدرج أدبه  
فى التراث العربى ؟ !

— نعم ، لو كتب يونيسكو أوبيكيت مسرحياته المبنية على اللامعقولة  
باللغة العربية ، لكن أى منهما كتابا عربيا يدرج أدبه فى التراث العربى ،  
لان الشعر أو المسرح أو الرواية لغة قبل كل شيء .

الأدب هو اللغة ، لا العواطف التى تعبر عنها اللغة .

وسوف أطرح لك القضية بالعكس . هل لو كتب لامارتين قصيدة  
يعبر فيها عن عواطف عربية ، هل تعتبره شاعرا عربيا ؟

لقد استلهم بعض شعراء القرن التاسع عشر ورساموه وموسيقيوه  
عالم الشرق فى إنتاجهم ، وحاولوا التعبير عن عواطف ورؤى شرقية .  
هل يمكن اعتبار هؤلاء عربا ؟

خلاصة ما أراه ان الشعر والأدب ينسب الى اللغة التى يكتب بها ،  
لا الى العواطف التى يعبر عنها .

رد آخر على الدكتور حامد يوسف ابو احمد حول  
شعراء السبعينات ما لهم وما عليهم »

## شعر السبعينات المصريين : الواقع الاجتماعى والتفسير السيكولوجى

طى سالم

### - ١ -

صار من الملحوظ ، فى الفترة الأخيرة ، أن التجربة الشعرية المصرية  
الشابة ( التى يطلق عليها بعض النقاد مصطلح « جيل السبعينات » —  
على ما فى المصطلح من تحفظ ) تتعرض لحملة شبه منظمة من الانتقادات  
والاتهامات المتشعبة والمتتالية .

وليس من هدف هذا الحديث البسيط ، أن يدفع عن التجربة  
الشابة هذه الفائلة الشرسة ، ولا أن يدافع عن شعر وشعراء هذه  
الموجة المجددة ، ولا أن يتصدى بالتفنيد والدحض للمزاعم العديدة التى  
تحفل بها انتقادات المنتقدين ، واتهامات أصحاب اصابع الاتهام .

يود هذا الحديث ، فحسب ، أن يناقش — بلذب الحوار وأمانة  
الزمالة وأصول السجال الأدبى — قضية أساسية تبرز كأساس أولى  
عند معظم الناقدين ، بينون عليه — منذ البدء — موقفاً مبسحياً ، بل  
قبلياً ، فى أنكار واستنكار ما يحاوله شعراء التجربة الجديدة من تجديد  
فنى .

### - ٢ -

هذه القضية الأساسية ، هى التى يلخصها ذلك الاتهام الذى يقول  
أن هذه التجربة الجديدة تفتقر — ميبا تفتقر — الى الضرورة الاجتماعية

للتجديد ، وتخلو — من ثم — من استنادها الى الدوافع الموضوعية  
التي توجب التجديد الفني ، لتصبح — بالتالى — مجرد نزوع سُكلى  
فردى للتجديد ، لا يستجيب لأية ضرورة اجتماعية او موضوعية .

ان اصحاب هذا الاتهام يؤسسونه على ضوء المقارنة مع تجربة  
« الشعر الحر » في الخمسينات ، التي كان التغيير الفني فيها يتم  
« متجاوبا مع مضمون تيار القضايا الاجتماعية والقومية » . ومن ثم ،  
نقد « ظهرت الحاجة ملحة لمواجهة تلك العلاقات الجديدة في اشكال  
فنية مختلفة . فكانت عملية التجديد بمثابة استجابة حقيقية ، أصابت  
كل الأنواع الأدبية . وفي الشعر بدا واضحا ذلك الارتباط بين المحاولة  
الدائبة لخلق اشكال جديدة وبين حجم المتغيرات ، تلك التي كان  
ي طرحها واقع لا يثبت حال » (١) .

وهو تفسر صحيح — في أحد وجوهه — لتجربة الشعر الحر ،  
لكن اصحابه ، يحجبون هذه الضرورة الموضوعية عن شعر التجربة  
الشعرية الجديدة ، فيرون ان هذه التجربة الجديدة ظهرت في اطار  
اجتماعى وموضوعى لا يوجب التجديد الفني .

كانهم يريدون ان يقولوا لنسا بوضوح : لقد نشأت الضرورة  
الموضوعية للتجديد مرة وانتهت ، مثلها نشأت التغيرات الاجتماعية  
مرة وانتهت ، وسكن الواقع والفن على ذلك وتجيدا ، فاصدروا عن  
الضرورة الاولى — الاجتماعية والفنية — او فاصمتوا !!

والواقع ان المرء يستشعر الكثير من الصرج والعيب اذا فكر ان  
يشرح لهؤلاء الناقدين — وبعضهم جليليون تقديريون — التغيرات  
والتبدلات التي « برجلت » الواقع الاجتماعى والثقافى والسياسى في النصف  
الثانى من الستينات وكل السبعينات والنصف الاول الحالى من الثمانينات .

ولكن يبدو اننا مضطرون — وسنضطر مرات ومرات — الى بعض  
التبسيطات المخلّة ( والسطحية أحيانا ) لكى نعيد فهم الأشياء الأولى ،  
التي كان ينبغى أن تكون مختصرة ومكتسبة سلفا فى أى حوار جاد .

فإذا كان الواقع الاجتماعى — السياسى — الثقافى الذى صعد  
فى سياقه « الشعر الحر » يهوج بتقلبات وتغيرات استدعت التجديد  
فى الأطر الفنية والمعرفية ، فالسؤال هو : ألم تكن السنوات الخمس  
عشرة السالفة مواراة بالتقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية التي  
استدعت التجديد فى الأطر المعرفية والفنية ؟

وهنا ، يبدو للمرء — من ناحية — ، أن هؤلاء الناقدین ينظرون لعقد السبعينات باعتباره عقدا ثابتا راسخا ساكنا ، خاليا من أى تقلقل أو تغير أو تقلب ، ومن ثم يستنكرون أن يكون به « موجب موضوعى » للتجديد الفنى .

انه ، فى نظرهم ، معاكس للفترة التى أنتجت « الشعر الحصر » حيث كان الواقع آنذاك « لا يثبت على حال » ، بينما الفترة الحالية « تثبت على حال » ، واحد لا تريم !!

ومن ناحية ثانية ، يبدو للمرء أن لدى هؤلاء الناقدین مفهوما واحدا وحيدا لتغيرات الاجتماعية للواقع الاجتماعى ، يقصرها على المعنى « الإيجابى » فحسب ، بحيث يرون أن التطورات السابقة كانت باتجاه التقدم ، فهى توجب التجديد والتغير الفنى ، بينما تغيرات وتقلبات السبعينات كانت فى اتجاه سىء ومدمر ، لا توجب التغير والتجديد الفنى .

معنى هذا ، انهم يربطون « التغير الفنى » بالتغير الاجتماعى « الإيجابى » ، بما يتضمنه هذا الربط من « مفهوم أخلاقى » ، يتحسد فى الاعتقاد بأن هناك تغيرات « شريفة ومحترمة » وتغيرات « سيئة وقبيحة » ، وأن الأولى هى التى ينبغى — فقط — أن تكون موجبة موضوعية للتجديد . أما الثانية ، السيئة القبيحة ، فلا توجب تجديدا ، وإذا أوجبت تجديدا فلن يكون الا تعبيرا عن « مرض وتمزق نفسى » !!

### - ٣ -

ليس من مراء فى أن طبيعة التغيرات الاجتماعية فى الحالتين مختلفة: حالة التغيرات فى الخمسينات وبعض الستينات من ناحية ، وحالة السبعينات وبعض الثمانينات من ناحية ثانية . لكن « الضرورة الاجتماعية للتجديد » فى الحالتين حاضرة وبارزة ، وإن اختلفت طبيعتها . ومن ثم طبيعة التجديد الشعرى فى الحالتين .

وهذه مسألة ربما يسمح مقام آخر ، فى حديث آخر ، بتصيلها وتوضيح الفروق بين طبيعة التغيرين : الفروق فى طبيعة التغير الاجتماعى ، وفى طبيعة التغير الفنى ، فى الحالتين .

على أن ما يعنينا ، هنا ، هو أن نشير الى أن أصحاب هذا الاتهام ، يصعب عليهم — فيما يبدو — أن يتصوروا أن الضرورة الاجتماعية

للتغيير — فى الواقع والفن ممما — هى ضرورة دائمة ، يمكن أن تطرح نفسها أو تنفجر كل عقدين ، أو كل عقد ، أو حتى — من الناحية النظرية — كل لحظة .

ولن نقول ان تجديد الفن لا يحتاج الى تفسير ، وان ضرورة التجديد الفنى ، هى « ضرورة التجديد الفنى » نفسها ، لاننا نؤمن ان كل تجديد فنى هو ضرورة موضوعية ، او هو تعبير عن ضرورة موضوعية ، فى نفس الآن .

وهذا هو الفهم الذى يتسق مع اعتبار ظاهرة الفن احدى ظواهر الواقع — على نوعيتها بين هذه الظواهر — الا اذا كان هناك من يرى ظاهرة الفن بمنسلخة أو مفصلة عن ظواهر الواقع انفسا مطلقا .

ان الشعراء لا يستشعرون هاجس التغيير أو بواعثه ك مجرد نازع شيطاني لديهم ، بل هم يستشعرون هذا الهاجس كاستجابة داخلية عميقة ( ربما غير ملبوسة لمس اليد ، وربما غير مدركة بوعى مباشر مرصود ) لتغيرات فى الواقع الذى يعيشونه ، متشوقين الى مواكبته أو مناقضته ، أو مواكبته ومناقضته ، فى آن .

والمدهش ، هنا ، ان معظم ناقدى هذه التجربة الشابة ، هم من النقاد الذين يعبرون فى كل المناسبات عن ايمانهم بارتباط الفن بالحياة الإنسانية ، وبالصلة « الجدلية » بين البناء الاجتماعى والبناء الثقافى . وهم ، انفسهم ، الذين يسهل عليهم — فيها يختص بشعرنا — التخلّى المبين عن هذا الايمان ، ليتسنى لهم وصم شعرنا بالانعزال عن الواقع الاجتماعى وبالغيبوبة عن هموم الحياة البشرية !!

والمدهش ، كذلك ، ان معظم هؤلاء الناقدين هم ممن يرون أن عقد السبعينات كان واحدا من أفدح العقود الانتقالية فى التاريخ المصرى بأسره ، والحديث منه بخاصة ، وأنه العقد الذى شهد انهيار وتبدل كل أو معظم عناصر البناء المصرى ، ومع ذلك ، فانهم يتساعلون ، حينها ، ينصل الأمر بتجربتنا الشعرية : ما هى دواعى مزاعم التجديد عند هؤلاء الشعراء الجدد !؟

نحن مضطرون ، إذن ، الى التبسيط المخل والمدرسى ، حتى نضع ايديهم ، على بعض مظاهر التقلل الاجتماعى والسياسى والثقافى الذى جرى فى السبعينات ، فنذكرهم — على سبيل المثال لا الحصر — بتدخل و « تلخبط » التركيبة الاجتماعية والطبقية ، وانقلاب التوجهات والمبادئ القومية والوطنية والسياسية انقلابا عكسيا ليصبح ما تربينا على أنه



العدو صديقا وما تربينا على أنه الصديق والشقيق عدواً ، وانهبنا  
قيم العمل المنتج والعلم لصالح القيم السوقية و « الفهولة » السياسية  
والاجتماعية والاقتصادية ، وسيادة الثقافات والفنون الرجعية والطفيلية  
والتافهة والمخرجة ، وانقلاب سلم القيم الاجتماعية والمعرفية والروحية  
على السواء :

وسؤالنا هنا : ليس لذلك كله صلة بضرورة التغيير عموماً ، ومن  
بينها ضرورة التغيير الفنى والشعرى ؟

## — ٤ —

كيف نفسر تجاهل هؤلاء الناقدين للنظر الى القضية بهذا النهج  
القويم ؟

يصعب ، فى تقديرنا ، الاعتقاد بأن ناقدين لا يدركون هذا النهج  
القويم ، ومن ثم فإن الأرجح ، فيما نرى ، هو أنهم يدركونه ولكنهم  
يصعدون الى ذلك الفصل لفرض معلوم .

والفرض ، فى هذا المبد ، هو التأكيد على تلك المفاهيم الكلاسيكية  
عن « الالتزام » الحرق ، الذى يربط بين الفن والواقع ربطاً ميكانيكياً  
مباشراً ، بحيث لا يكون الفن فناً ثورياً إلا اذا كان نرجساناً فوقوتوغرافياً  
للمصراع الاجتماعى وشعارات مباشرة للقضية الوطنية : ولا بأس ، فى ذلك ،  
من قليل من التجويد الفنى المسالوف ) . فاذا كان ثمة شعر ليس كذلك  
فانه بالقطع شعر منعزل عن الواقع مغترب عنه ، حتى لو كان شعراً  
— أو معظمهم — من أكثر الشباب انخراطاً فى الحياة الثقافية فى بعدها  
السياسى والاجتماعى ، فضلاً عن بعدها الفنى ، وحتى لو جاءت هذه  
الانتهاكات من كتاب ونقاد لم يعرف عن معظمهم نشاط أو فعالية ثقافية  
سياسية تدل على شرعية انتقادهم للشعراء الشباب واتهامهم لهم  
بالانعزال عن الواقع الاجتماعى (٢) .

ويلفت النظر ، فى هذا السياق ، أن معظم هؤلاء الناقدين ، هم  
من يمكن أن يقولوا — على المستوى الاجتماعى السياسى — أن التطبيقات  
البرجوازية قد استنفدت محاولاتها فى انجاز مهامها الوطنية والديمقراطية  
والاجتماعية ، وانها عجزت عن انجاز هذا المهام ( فى التحرير  
والديمقراطية والتحديث ) ، وأن انجاز هذه المهام صار منوطاً بتطبيقات  
الجديدة المساعدة .

ووجه الدهشة ، هنا ، هو أن هؤلاء النقاد ، وهم يقولون  
أو يعتقدون بذلك ، لم يحاولوا للحظة أن يكتشفوا ما معنى هذا الاعتقاد  
على صعيد الفهم الشعري ، والفنى بعامة .

فإذا كانت البرجوازية قد استنفدت اغراضها ووصلت الى طريقتها  
المسدود - كما يقال - أفلا يعنى ذلك ، على مستوى الشعر ، شيئا ؟

أفلا يعنى أن كتابة جديدة ينبغي أن تنهض ، متجاوزة اشكال  
ومضامين ورؤى الكتابة التى أفرزتها البرجوازية إبان صحواتها  
السابقة ؟

هل هذه الفكرة بدعة صعبة ؟

هل هى بدعة صعبة القول بأن تجربة « الشعر الحر » فى أواخر  
الاربعينات وكل الخمسينات كانت - من ناحية الاسناد الاجتماعى  
الطبقي - أفرزا ( أوتواكبا ، أو تجسيدا ، أو تهيدا ، أو انعكاسا -  
قل ما شئت من تعبيرات تصف علاقة التأثير والتأثر الجدلية ) لصعود  
الطبقات البرجوازية الصغيرة الى صدور الحياة الاجتماعية والسياسية  
والوطنية .

لا نظن أنها بدعة مختلفة ، وخصوصا أن بعض من يتهمون تجربتنا  
من النقاد الملتزمين أنفسهم يتبنّاها بوضوح (٢) .

فإذا كان ذلك صحيحا ، فإن مؤداه أن اللحظة التاريخية التى  
أطرت تجربة الشعر الحر ، قد استنفدت نفسها - تاريخيا - على  
الصعيد الاجتماعى وعلى الصعيد الشعرى .

وحتى لا يسارع أحد باتهامنا بالمطابقة الميكانيكية المتعسفة بين  
تطور البرجوازية وتطور الشعر ، ضاربا لنا الأمثلة والاستشهادات  
المدرسية المحفوظة التى تؤكد على عدم حتمية هذا القطابق حرفيا ، غائنا  
نبادر بالتأكيد على أننا لا نرمى الى هذه المطابقة بصورة حديدية صارمة .  
المقصود أن طوراً مختلفاً - اجتماعيا وثقافيا - قد بدأت عناصره تدخل  
فى نسج الحياة الراهنة ، ولذلك - على مستوى الشعر - من دلالة .

وعلى ضوء ذلك ، نتساءل : ما وجه العسر والالغاز فى القول بأن  
التغير الاجتماعى الراهن ( امتداد البرجوازية لفتوتها النهضوية أسالفة )  
يستوجب ، أو يتواءم مع ضرورة تطوير الصيغ الثقافية التى أنشأتها  
فى مرحلتها السابقة ، وفى القلب من هذه الصيغ الثقافية الصيغ الشعرية .

نحن نتحدث ، الآن ، عن الاسناد الطبقي والاجتماعي للمسألة الشعرية . ولذا ، فنتعشم الا يقفز في وجهنا قافز صنيدي يسند المسألة الشعرية الى بعض الزوايا الأخرى السلبية ، ليعلمنا ان للفنون طبيعة نوعية ، او ان الفن ابداع قبل أي شيء ويتأبى على هذا التطوير الخلقى ، او ان التراث لابد أن يتواصل ويتلاحق لا أن ينفق ، فكل ذلك معلوم ومفهوم وصحيح .

كل ما نود قوله هو أن على هؤلاء النقاد الذين ينظرون الى المسألة الشعرية من زاوية « التمثيل الاجتماعي » — اذا صحت العبارة — عليهم أن يمدوا نظرتهم السلبية هذه على استقامتها حينما يصلون الى التجربة الشعرية ، ليجدوا أن دواعي التجديد الفني الاجتماعية انصع من أن تخطئها عين . وليجدوا أن التطورات في اتجاه « المد الوطني والاجتماعي » ليست هي وحدها التي تستوجب التجديد الفني ، بل ان التطورات باتجاه « الجزر الوطني والاجتماعي » هي الأخرى تستوجب التجديد الفني ، وربما كانت هي الأدمى والأحرى بالحفز على هذا التجديد الفني .

#### - ٥ -

على أنه ينبغي علينا ، احقا للحق ، أن نقول ان بعض النقاد قد اشاروا الى الصلة بين شعر التجربة الجديدة والواقع الاجتماعي الذي يعيشون فيه . الا أن المذهل في الأمر أن هؤلاء النقاد قد اكتشفوا صلة غريبة مؤداها أن شعراء « السبعينات » قد عاشوا عقدا رهيبا غريبا اضطربت فيه القيم وانهارت فيه دعائم كل بنيان ، فاهتزوا روحيا ونفسيا هزة قاسية عنيفة ، فلم يستطيعوا أن يشكلوا رؤية اجتماعية وسياسية واضحة ، ومن ثم اعتكفوا على الذات يلوكونها ويجتريبها في شعر ذاتي شكلي مغلق ، يضرب في الفياض المظلمة (٤) .

أما هؤلاء الشعراء الشباب ، في نظر هؤلاء الناقدين ، يستحقون العطف والاشفاق « لانهم يعانون ارتباكاً سببه انهيار القيم السياسية والحضارية التي تفتحت عيونهم عليها . وقد انعكس هذا على شعرهم وادى الى اضطراب بنية العبارة اللفوية عندهم » (٥) .

والواقع أن هذا التفسير الغريب هو أسوأ التفسيرات جميعا ، لعدة أسباب ، منها — مثلا لا حصرا —

- ١ — هو يفصل — كما ورد سابقا — بين النظر الى تجربة انشعر الحر — ايان الاربعينات والخمسينات — وضرورتها الموضوعية ، وبين النظر للتجربة الشعرية الشابة وضرورتها الموضوعية .
- أي أنه تفسير يكيل بكيلين .

٢ - هو يعنى ، بالاضبط ، ان التجربة الشعرية الشابة ليست الا افرازا « مرضيا » من افرازات عقد السبعينات المضطرب المريض . كانه يريد ان يقيم « تناظرا » بين « مرض » السبعينات واضطرابها وبين مرض الشعراء السبعينيين واضطرابهم . وهو تناظر غير سليم .

فنحن نعلم جميعا ان انهيار واقع ما او ردايته او تخلفه ، لا يعنى - حرفيا - انهيار ورداءة وتخلف الشعر الذى يعبر عن هذا الواقع ، فى كل حال .

ليست هذه هى العلاقة الجدلية بين الواقع والشعر ، التى يعملونها لنا ، بل ربما كان الامر على العكس تماما : ان يفرز المجتمع المتدهور المضطرب المتخلف - وبسبب كونه كذلك - شعرا نقيف له ، غير منهار او متخلف او مضطرب .

ان اصحاب هذا التفسير المتجبد يقتربون بنا من مفاهيم « الارتباط الشرطى » النفسية ، فيعاملون الشعر كانه « ناز بافلوقى » تهبش ، اذا خاب المجتمع خاب الشعر ، واذا اضطرب المجتمع اضطرب الشعر ، ويريدون ان يفهمونا ان هذا هو الجبل .

ان العلاقة بين الشعر والواقع لا تعنى - حرفيا - ان يكون الشعر على « شاكلة » الواقع بالاضبط ، لان الفهم السليم لهذه العلاقة يتسع لمعنى ان يكون تعبير الشعر عن الواقع متجسدا فى « مضادة » هذا الشعر لهذا الواقع ، مضاداته لخراجه ولتخلفه ولانهياره ولردايته ولابتذاله .

فى كلمة : ان « مناقضة » الواقع هى احدى صور التعبير عن هذا الواقع ، بل ربما كانت « اعمق » صور هذا التعبير .

٣ - هو تفسير مهين : مهين للشعراء والشباب ، ومهين لاصحاب التفسير نفسه ، فى آن .

مهين للشعراء الشباب لانه يتعامل معهم باعتبارهم مشوهين عقليا ومعتوقين نفسيا واصحاب عاهات روحية . ووجه الاهانة هنا ، ان هذا التفسير يسقط عن الشعر الشباب شرف وعى الواقع السياسى والاجتماعى ، ويحجب عنهم خصيصة المشاركة الحية فى مجرى الحياة المصرية العالمة ، تلك المشاركة التى جعلت - وتجعل - معظم هؤلاء الشعراء الشباب غير خاضعين لخراب الواقع الاجتماعى السياسى

الثقافى بما قبلوا به من مبادرات ثقافية فى مواجهة هذا الخراب ، واجهة عملية وثقافية وابداعية (١) .

والتعلمى عن هذه الخصائص فى معظم الشعراء الشباب لوصفهم بعدم القدرة على تكوين رؤية واضحة تعينهم على مقاومة الانهيار النفسى والاضطراب الروحى ، هو تعامل عن الواقع ، لكى تظل الفكرة ( الوصفة ) صحيحة ، مهما كان الواقع مناقضا لهذه الفكرة المفروضة .

أما وجه الاهانة لأصحاب التفسير أنفسهم ، فيمكن فى أن هذا التعلمى عن الواقع يعنى أن هؤلاء النقاد لا يبصرون الواقع ، بل يبصرون ما فى ذهنهم من صيغ جاهزة .

وهو مهين لهم ، من حيث أنه تفسر سهل ، ألقى بالقضية كلها على كاهل « السيكولوجيا » والخبل ، فى حين أن أصول النقد الأمين كانت تقتضى منهم البحث عن تفسيرات وتحليلات أكثر جدية لظاهرة شعر وشعراء السبعينات .

ان أصحاب هذا التفسير « السيكولوجى » لم يعرفوا أى اهتمام نقدى لظاهرة : انتفاء أغلب شعراء جيل السبعينات الى الفكر الاحتماعى السياسى التقدمى ، من زاوية الموقف الأيديولوجى ، من ناحية ، وانتفاء أغلبهم — فى نفس الوقت — من زاوية الموقف الجمالى ، الى هذا النوع من « الأداء الشعرى » المرفوض من قبل هؤلاء النقاد ، من ناحية ثانية . كان حريا بهؤلاء النقاد — إذن — ان يتدبروا هذه الظاهرة ربما تكتنزه من تناقض ( ظاهرى ) ، ويحللوا ليقدموا لنا كلاما جديدا عن العلاقة بين الأيديولوجيا والاستطيقا ، وتحليلا مقيدا للتفاعل غير التقليدى بين الموقف السياسى التقدمى وكيفيات مشكلة فى الإنتاج الفنى .

أما أطراح هذا السبب الثقيل المطلوب ، ونفى أحد طرق لظاهرة بالالغاء ، واللجوء الى أسهل السبل وأكثرها انبذالا — ولا نقول ابتذالا — بوصف هذا الشعر « باللوثة العقلية والخلل النفسى » فهو سبيل الذين يهون عليهم تجاهل الواقع لتظل تهمتهم سليمة ، على أحسن الفروض . أما أسوأ الفروض — ونرجو أن نكون مخطئين ملتائين فيه — فهو أن هذا الأطراح هو سبيل العاجزين عن القيام بفحص دروب لهذه الظاهرة لتتبيح صلة « صحيحة » — لا « مصححة » — بين الموقنين المتقابلين ( ظاهريا ) فى طرفى الظاهرة السياسية — الشعرية فى هؤلاء الشعراء .

{ — ان هذا التفسير — وغيره من سائر الاتهامات — يستند ( فى القول بانعزال الشعراء الشباب وتحبيذهم « الشكل » على المضمون

وانغلاقتهم وغموضهم وتعاليمهم ( على حديث هؤلاء الشعراء « عن »  
الشعر ، لا على شعرهم نفسه .

وهو نوع آخر من الاستسهال .

وذلك أن شعرهم هؤلاء الشعراء الشباب مازال ينتظر — ويبدو  
أنه سينتظر طويلا — النقاد الجادين ( الذين لا تلتخص المسألة عندهم  
بمرض الشعراء نفسيا ، وكفانا الله بثوثة النقد المتعب ) الذين يضربون  
جوانبه الفكرية والاجتماعية والسياسية فضلا عن جوانبه الفنية .

وليكن لهؤلاء النقاد أسوة حسنة في التأويل الجاد الذى قام به  
النقاد محمود أمين العالم مع شعر حسن طلب ، ذلك التأويل الذى لم  
يحجم عن أن يفسر تفسيراً اجتماعياً إحدى قصائد حسن طلب ، التى  
يعدها أولئك الناقدون ، وغيرهم ، ذرة اللعب الشكلى المصمت ! (٧١) .

أغلب الظن ، إذن ، أن هؤلاء النقاد لم يقرأوا من شعر الشعراء  
الجدد — لا من ناحية الكم ، ولا من ناحية طبيعة القراءة نفسها — ما يتيح  
لهم مثل هذه الأحكام السهلة .

## - ٦ -

وحتى حديث هؤلاء الشعراء عن الشعر وقضاياها ، لم يقرأ ، أو لم  
يفهم بالعدل والأمانة الكافيين ، بل قرأ ، أو فهم بسوء نية ، أو بسوء  
فهم .

فليس فى حديث هؤلاء الشعراء عن الشعر ما يعنى أن الشعر  
لا علاقة له بالواقع ، أو ما يعنى « تكريس أحد جوانب العملية الإبداعية  
وتغليبها على مجموع العناصر الأخرى ، والانتحياز مطلقاً لأحد عناصر  
التشكيل دون غيرها » (٨) .

وننعيد ونكرر ما قاله الشعراء عن الشعر .

نود ، فقط ، أن نذكر ( باختصار مغل ، بل وسطحي ) أن هؤلاء  
الشعراء كانوا — وما زالوا — يدورون ، بصياغات عديدة متنوعة  
( بعضها دقيق ، وبعضها ينقصه الأحكام والشمول ) حول فكرة محورية  
مؤداها :

أن الموقف الثورى وحده لا يصنع عملاً فنياً ثورياً ناجحاً ، وإنما  
الذى يصنع عملاً فنياً ثورياً ناجحاً هو صياغة هذا الموقف الثورى فى  
تشكيل فنى ناضج متجدد .

ولست ادري ، ما هو الاتعزال والاغتراب والتشوش أو التعالي  
على الجواهر واعتبارها « مجموعة من الكلاب المسعورة » — كما تفضل  
بذلك الناقد محمد كشيك — أو الخوف من السلطة والرعب من السياسة ،  
في هذه الفكرة البسيطة الواضحة الى درجة مخلة ؟

هل هذه الفكرة « تهدف الى تفريغ العمل الفني من اى محتوى ،  
وتتزييه من حمل اية رسالة » ؟ وهى فكرة — بالمناسبة — لم نبتكرها ،  
انما هى حقيقة من حقائق النقد الأدبى ، بل هى حقيقة من حقائق تاريخ  
الفنون بعامة .

ان تاريخ الفنون — لم يخلد — ولن يخلد — النصوص التى كانت  
كل فضيلتها احتواءها على « موقف راق » ، بل خلد — ويخلد — النصوص  
التي امتزجت فيها فضيلة الموقف الراقى ( السياسى أو الاجتماعى  
أو الانسانى ) بفضيلة الاداء الفنى المبتكر لهذا الموقف .

ونود ان نستدرك هنا — قبل الاستطراد — لنقول اننا نناقش الامر  
كله مناقشة عملية أو شبه عملية ، صارفين النظر عن المناقشة  
« المنهجية » — نقديا — للاتهامات .

نلك المناقشة المنهجية التى تجعلنا — بداية — نتساءل عن النارق  
بين الرؤية السياسية والاجتماعية وبين « الرؤية الفنية » طالما كان  
الحديث عن الفن والابداع الأدبى .

وهل الرؤية السياسية الواضحة السليمة شارط من شروط الفن ؟  
ام ان « الرؤية الفنية » — التى تشتمل ضمن ما تشتمل على الرؤية  
السياسية وغيرها — هى حد الفن وشارطه الوحيد ؟

وما الرؤية الواضحة ؟

هل نحن نرادف بين « الرؤية الواضحة » وبين « الرؤية السليمة » ؟

الا يمكن أن تكون هناك رؤية واضحة رجعية أو مضادة ؟

واليس الشعر الردىء والاغاني المبتذلة مما نقرأه فى الصحف  
ونسمعه فى كاسيتات سيارات السرميس والبوتيكات تعبيرا واضحا عن  
« الواقع الاجتماعى » ؟

ما هو المعيار بالضبط ؟

الملاحظ ، أن ثمة نمطا فى ذهن الناقدين للشاعر الثورى المرتبط  
بعضايا الواقع الاجتماعى ، يريدوننا أن نفسج على منواله ، وان شئنا

أن « نجدد » فلنجدد في خيط أو خيطين — لا بأس — من خيوط المنوال ،  
ليس غير !

البيست هذه دعوة للتأمل والتحفظ ؟

أما تغيير المنوال ، بأسره ، فيواجهه بتهم « الاستحلاب المحسن  
لقوانين شكلية لا يتجم عنها إلا مجموعة من العلاقات الصورية » التي  
لا يمكن أن يكون لها أصل أو صلة بالواقع المطروح « وبارهاب « الجباهير »  
و بارهاب « النزول إلى الشارع » (٩) .

انظر كمية الاطلاقات المذهلة ، في تلك الاتهامات :

( أ ) هل هناك — نظريا على الأقل — حالة يمكن أن نسميها  
استحلابا محضا لقوانين شكلية ؟

وهل ترفض هذه التعبيرات ، الذين علمونا — من الناحية النظرية  
والفلسفية — أن الفراغ صورة من صور الملاء ، وأن العدم صورة من  
صور الوجود ، وأن الحركة صورة من صور المادة ، وأن الشكل —  
أي شكل — صورة من صور المضمون ؟

(ب) هل هناك علاقة ، أو علاقات ، صورية ؟

أي هل هناك علاقة تخلو من دلالة ؟

وما الرأي في القول النقدي — المادى الجدلى — الذى يقول « أن  
الجمالى : علاقة » ؟

وسنستارع بالاضافة — حتى لا نطقى جملة ثورية جديدة :

« الجمالى : علاقة دالة » .

(ج) هل هناك — نظريا وفلسفيا ، أيضا — شيء ( مهم يكن ،  
ناهيك عن أن يكون فنا ) ليس له أصل أو صلة بالواقع المطروح ؟

وماذا نفعل حينئذ بالجدل — سامح الله الجدل الذى أوديت موارد  
الشبهات — الذى يقول لنا أن كل شيء فى الواقع المطروح هو ( ومن )  
الواقع المطروح ؟

أم أن الواقع المطروح هذا ، هو فحسب هجاء السلطة والغز على  
الطبقات المستغلة ( بكسر الغين ) بغليظ ومباشر الكلم ؟ وإذا تم ذلك بغير  
غليظ ومباشر الكلم ، يصبح « غرقا فى متهافت الغموض والتجريد  
والتعريب » ، ويصبح مجرد « عظمت تشكيلية » عابثة ومريضة ؟



(د) ما المقصود بالخروج الى الشارع ؟

وهل نحن قاعدون في ابعينانا ومنتجعانا الخصوصية ؟

ام قاعدون في حمام السباحة بمنزلنا وشقتنا .

وهل لئينا سكن أو شقق ، أصلا ، لتكون في غير هذا الشارع المطلوب ؟

هل هذا النزول الى الشارع يكون بجسد المرء ام بشعره ؟

واذا كان بالشعر . فما المقصود : هل نرمي شعرنا في الشوارع ونمضي ؟ ام ان يكون شعرنا معبرا عن نبض الواقع ( وكيف يكون الشعر تعبيرا عن نبض الواقع المعاش ، ومجسدا لخصائص الفنية في من ؟ هكذا نكون قد عدنا الى بدايتنا : « كيفيات » التعبير الفني عن

### الواقع الاجتماعي .

وهل عرف صاحب استعارة هذه الجملة من رفائيل البرتي كيف كان رفائيل البرتي يكذب شعره ومدى استيعاب الناس في الشارع لشعره ؟

( ولا نحدث عن دوره النضالي السياسي ورؤاه الفكرية المتقدمة ) .  
الا يعرف صاحب الاستعارة من البرتي ان البرتي هذا كان واحدا من اكثر الشعراء تعرضا لتهمة . الغموض والسريالية غير الثورية والذوقية المترفعة عن وعي الجماهير الكالحة ، من قبل النقاد الساخنين المشتغلين بالفضب الثوري على الشعر غير الثوري ، من امثال ناقصنا الملتزم ؟

وهكذا ، فلن عملية « اغراض » مزدوجة تتم ضد شعراء السبعينات

فأولا ، يتجاهل الناقدون شعرهم نفسه ، واصفين اياه من خلال ما يقوله هؤلاء الشعراء عن الشعر ، لا من خلال الشعر ذاته ، وثانيا ، يقرأ الناقدون حديث الشعراء عن الشعر قراءة تتم بعين واحدة ، لكي يتفصح المجال ، من ثم ، لتبنى « شائعة » غموضهم وشكليتهم المغلفة .

### - V -

والدهش ان بعض النقاد قد درج — فوق ذلك كله — على « تلييس » شعراء السبعينات ما لم يقولوه ، من اقوال لاخرين من النقاد 'و الشعراء . من مثل ان يقول احدهم ان شعراء 'السبعينات يرون انه « لا وظيفة

للشعر « ، وأنه « لا يمكن للشعر الحقيقي أن يكون جهازيًا » وأن  
« الشاعر لا يكتب ليؤدي وظيفة أو مهمة » . وهي كلها أقوال  
لادونيس ، حشرها الناقد محمد كتيك في قلب تحليله لطبيعة الجرائم  
الشعرية التي نرتكبها ، حتى بدت في السياق كلها أقوالنا نحن !

وبصرف النظر عما في عبارات ادونيس من خطأ أو صواب وبالرغم  
من اقتطاعها من سياقاتها المقصود بها يبعدها عن مغزاها الأصلي ، فاتها  
عبارات لم يقلها — فيما أعلم — شاعر من شعراء « المرض السيكولوجي »  
المبغين .

ويصل الأمر بالناقد إلى حد « تأليف » جملة لصالحنا ، حسبما يقول  
« أننا » اعتبرنا « الفوضى في الشعر قيمة فنية بعد ذاته » !! . ولا نرى  
من أى موضع استقى هذه الجملة . بهذا المعنى الذي أورده !

لقد تحدثنا كثيرا عن التلبيح لا التصريح وعن مجساة المباشرة  
الشعرية وعن الإيحاء وتعدد الدلالات وتنوعها وثرانها ، وعن مجساة  
الصورة والرمز المبتولين ، وعن مساحة لتفاعل القارئ مع الرموز  
خلقيا وإشعاعا . وكل ذلك ، هو — بمعنى من المعاني — غبىض .  
وهو هنا المقابل للملوف والمناج والمناط .

وهذا الفوضى — بهذا المعنى الشعرى الإيدامى — ليس احتراء  
سببينا ، ولعل الناقد يذكر أبيات أبي تمام في هذا النحو :

|                          |                           |
|--------------------------|---------------------------|
| من غنوني ، مكذب ناعمين   | غير أنى قسائل ما أنقى     |
| واحد في اللفظ شنى المعنى | أخذ نفسى بتأليف شيء       |
| رمنه رمت مسمى المكان     | تلم في الوهم ، حتى إذا ما |
| من ألقى ليس بالمستبان    | فكأنى تبسح حسن شيء        |

ولعله يذكر كبرام الجرجاني وكلامه محمد مندور ، بسل وصلاح  
عبد المصور حينما دعا النقاد إلى « ألا يأخذوا قصيدته بسهولة » ،  
لأن كتابتها لم تكن سهلة .

ولقد تحدثنا كثيرا عن كل ما يجعل الشعر شعرا حقيقيا لا ببسقات  
زائعة ، سواء كانت ببسقات سياسية أو أخلاقية أو دينية أو عاطفية  
أو غيرها . لكن أحدا منا لم يعتبر « الفوضى قيمة في حد ذاته » ،

لأننا أصلا لم نعتبر — في لحظة من اللحظات — أن القموض عنصر من العناصر الفنية المنفصلة ، بل هو ، المعنى الذى سقناه ، محصلة لامتلاك الشعر من الزعيق المسالوف والصور المعتادة .

انه ، هنا ، القموض الذى يساوى الظل الموحى .



ان العمد فى اساءة قراءة ما كتبنا عن الشعر يصل الى حد يجعلنا نتصور أن بعض النقاد لديهم « كليشيه لفظى حديدى » علينا أن نتبيناه ونرده بيقاويها ، فى الحديث عن ماهية الشعر أو دوره أو غير ذلك من قضايا تتعلق بالشعر والأدب بعملة ، والا نعد ملوثين متحيزين !

لقد تهكم الناقد محمد كاشيك على أن شاعرا من شعراء السبعينات يعتبر أن دور الشعر هو « إعادة التناغم والجمال فى الإنسان والأشياء والعالم » . ان هذا الدور — عند الناقد — هو كلام مبهم تحكمه معانٍ فضفاضة !

ولست أدري اذا كان هذا الكلام مبهما فضفاضا ، فما هو — بالضبط — الكلام الواضح المحدد ؟ وهل اذا سلطنا الناقد المنزّم من دور الشعر فاجاب بأن دور الشعر هو توعية الناس وتغيير الواقع والمساهمة فى انجاز الثورة الاشتراكية لينتفى الظلم والظور من العالم ، وأن « مهمة الشاعر النبيلة ورسالته الخالدة هي تطهير وى اءبشر ، دون أى تعال أو ادعاء » (١٠) ، هل سيكون هذا الكلام هو الكلام انماض المحدد غير الفضفاض ؟

ليس هذا الدور نفسه — بمعنى آخر — هو إعادة التناغم والجمال فى الإنسان والأشياء والعالم ؟

ألم يعلمونا ان الثورة — فى حقيقتها الجوهرية الإنسانية — هي نفى الفشاز ونفى التناقض ونفى القبح ، عن المجتمع والامان ؟

ألم ترانا « ملزمين » بمفردات بعينها فى كل حديث ، حتى تكون واضحين غير مبهمين وغير فضفاضين ؟

غير ان الأمر لم يقتصر على هذه « البيروقراطية النقدية » التى تلزمنا بالانسياط بعينها حتى نكون واضحين وملزمين ، بل تعداه الى عمد « الانتقاء » الخرضى مما نقول ، واستقاط أو تجاهل ما لا يلانم التهمة الجاهزة .

نقد انتقى الملقب محمد كشيك الفترة التي يستدل منها على تلذذنا بالفضوض والشكلية والانحزال عن الواقع ، مقتطعا اياها من نفس الموضع الذي جاء فيه بعد سطور قليلة من تلك الفترة - ما نصه :

« على اننا قصدنا الى التأكيد على تلك الحقيقة الجمالية المنحورية، والتي مؤداها ان مشكل الشاعر الثوري ، وهو بصوغ هيوم و«تممة الاجتماعي والطبقي يظل مشكلا تشكليا ، اي : صراعه الخلاق في تشكيل موقفه الثوري تشكيلا فنيا ناضجا » (١١) .

ويستطرد المقطع موضحا ومعمرا ، في غير ابهام ولا تلذذ بالشكل واحتقار للمضمون ، فيقول بوضوح لا تخطئه الا العين التي مررت ان تبسر وتجور :

« فلننمنا الحق هو الذي ينطلق من موقفه الثوري الربيع — الذي لا يصنع بذاته فنا — الى معاركه ظافرة بين حقائيق هذا الموقف وحقائق تشكيله الجمالي ، فتتعرف من خلال حقائق تشكيله الجمالي على خصائص هذا الموقف الثوري .

ان هذا الفهم ، هو ما يجعلنا نقول انه لا مضمون خارج أو قبل العمل الفني ، اذ كل شيء يفصح عنه تشكيله الجمالي . ولهذا نقول : ان التشكيل هو الباب الوحيد لولوج العمل الفني » (١٢) .

هل نزيد هذا القول شرها ؟

( ا ) موقف ثوري ربيع .

( ب ) هذا الموقف في ذاته ليس عملا فنيا .

( ج ) العمل الفني الصحيح : هو جدل هذا الموقف الثوري مع حقائق التشكيل الفني .

( د ) اذن ، في الفن ، فتشكيل الموقف هو « مفتاح » التمصرف على الموقف .

ما الصعب في هذا الكلام ؟

لا نظن ان هناك تبسيطا مدرسيا مخلا اكثر من هذا التبسيط الذي لجأنا اليه . ومن المؤسف ، حقا ، ان نضطر الى مثل هذه الشروح التفسيرية ( التي لا ينقصها سوى الرسوم التوضيحية والفرائط ، لكي يكون كلا منا واضحا غير مبهم وغير مضلل ) .

حينما نقول ان معظم هؤلاء الناقدين يبنون اتهامهم لشعر السبعينات على « الشائعات » التي تواترت واستقرت ، فاننا لابالغ ولا نصطنع ، وانما نشر - للأسف - الى ما يحدث .

في احدى مرات اللقاء مع الناقد والشاعر محمد كشيك ( الذي تخصص في الفترة الأخيرة في الهجوم على شعرنا متها اياه بالغموض والانزال والغرق في الشكليات المعقمة والالاعيب المقلقة ) فوجئت به يقول لى ( وكان ديوانى : الأبيض المتوسط - قد صدر قبلها بقليل ) ، ان ديوانك هذا يعتبر نقطة كبيرة في عمك الشعري - تجاوزت بها اغموض والشكليات مما كان يسود في شعرك طوال السنوات العشر الماضية !

وشعرت بذهول شديد ، سببه البسيط هو ان قصائد هذا الديوان الذي يعتبره النقاد مختلفة هي - بالضبط وبالتحديد وبالذات - قصائد تلك السنوات العشر الماضية !!

وقلت له ذلك - مسحوقا من الذهول ، واكدت له انه ، اذن ، كان ينعت شعري باغموض والالغاز والبهلوانية على اساس ما « بشاع » لا على اساس من القراءة المثنية الآمنة لهذا الشعر !! ودعونه لمراجعة ديون ومراجعة تاريخ القصائد فيه ، ليجد ان اول تاريخ فيه كان عام ١٩٧٥ ( قصيدة « شن عين راء » ) ، وآخر تاريخ فيه كان عام ١٩٨٢ ( قصيدة « زين الصابدين مؤاد يركب أرجوحة خضراء » ) ( ١٣ ) .

لماذا تعبد التشويه والايذاء ، اذن ، بهذا الشكل الفاتح ؟

ليس ذلك امرا مؤسفا ومحزنا ؟

وما يزيد في الايلام والمرارة والأسف ، ان يحدث ذلك العميد ( المبنى على الاشاعات تارة وعلى تعبد الايذاء تارة وعلى سوء الفهم في كل انتارات ) ، من قبل نقاد يتحدثون عن « شرط الشعر » مقتامين الالتزام « بشرط النقد » : الامانة والجهد والتدبر قبل اطلاق الاحكام الطائفة .

ليس في قصد كل ما سبق من حديث ان نزعج ان شعر السبعينات اتقى من كل نتينة ، وانه خال من كل عيب ، فلمنا سفهاء او مخدوعين الى هذا الحد الضال .

أما كما نرمي إلى التأكيد — النظرى على الأقل — على العلاقة بين هذه التجربة وبين واقعتها الاجتماعى ، فليست نبنا شططانيا ، وليس ثم — فى الواقع — من نبت شططانى . وأن هذه العلاقة ليمست علاقة « مرضية » شائكة الروح مشوشة .

أما ما يتجسد فى الشعر من هذه العلاقة ، وكيفيات تجسدها فى الرؤية الفنية ، فهذا مجال حديث آخر ، نرجو أن نتكهن من تفصيله لاحقا .  
على أننا ودنا ، من كل ما سبق ، أن نقولُ بهدوء واجب لهؤلاء النقاد :

إذا كنتم تريدون أن تقولوا شيئا مفيدا ، فاقراوا شعر هؤلاء الشباب قبل أن تعنموهم « ربما بكلام الثورى » . وإذا فترثتموه فاقراوه بلهنة ، وبلا نصيد . فهذا أجدى للجميع : لكم ولنا والحياة الأدبية .

أما إذا لم تقرأوا ، أو قرأتم بغير إمانة ، وظللتم — مسع ذلك — فتكتبون نقدا وقدحا ، فالأمر لله من قبل ومن بعد ، ولا حول ولا قوة .  
والتقصية ، بعد كل هذا ، فى حاجة إلى المزيد والمزيد من التتصيل والحوار الجاد .

## هوامش :

(١) محمد كشيك نصر — اشكالية الشعر واشكالية النقي — إبداع — عدد خاص من « الإبداع الشعرى » أبريل ١٩٨٥ .

(٢) الخال البارز على هؤلاء النقاد ( وهم كثيرون ) الناقد الدكتور هاليد يوسف أبو أحمد الذى « اتفق » فجسده فى هيئتنا الثقافية والنقابة والسياسية ( ولا ندري أين كان طوال سنوات الخم السوداء الماضية ؟ ) لطالب الشراء بأن يضموا شعرهم « نبش العصر وتفتيا الإنسان العربى فى هذه المرحلة المبرجة من تاريخنا » وأن عليهم أن يكونوا على مستوى « مساء محيدلى » . راجع : شعراء المبعينات : ما أهم وما عليهم — د. هاليد يوسف أبو أحمد — أقب وتقد — العدد ١٢ — يوليو ١٩٨٥ .

(٣) انظر — كمثل — د. عبد المحسن طه بدر — حركات التجديد فى الأدب العربى — دار نشر الثقافة — القاهرة ١٩٧٦ ، حيث يصف تجربة الشعر العربى فيقول « أن هذا التمرد الذى أخذ يزاد حدة ، كان يعبر عن تمرد اجتماعى وفتح ضد الأوضاع المتفسخة فى المجتمع العربى ، تمرد فؤده شريكة طبيعية جديدة فننى إلى الإبراهيمية الصغرى » .

(٤) انظر - الخيال - نصير د. سيد البعراوى ، حين يقول :

« لقد كان حجم التناقضات في نظرة السيمينتات متينا على وجدان الشباب الذين لم يتطوروا بعد ، فقد مزلوا من حركة الشعر المفسر ، ولم تكن هناك قاعدة شعرية صلبة تمنحهم ان يخذ بيدهم نحو تجاوز هذه التناقضات ورؤية أبعادها العميقة التي تدفع الى قدر عال من وعرض الفجوة المسمومة - الاقتصاد - الاجتماعي للسلطة ، وبالتالي وعرض الرؤية أمام التناقض » .

ان النتيجة - في رأى د. البعراوى - هي « وقوع الجيل الجديد من الشعراء في قدر عال من القلبية وعدم التمسك التكويني ، بحيث بنوا مجموعة من القيم الشكلية التي تحل الشعر عن أي وظيفة خارج الذات ، ونهم بالقياسات اللغوية ، وبصفة عامة تبني مسولات سريرية غير أصيلة لأنها موزع غير نظريات انونيسية ، وغير متكاملة مع الواقع الثقافي والاجتماعي في مصر » . راجع :

د. سيد البعراوى - السلطة والشعر في مصر - فكر - نصاية - باريس - العدد السنوي - يونيو ١٩٨٥ .

(٥) د. عبد الغفار مكاوى - ( حوار ) - الإعرام - ١٩٨٥/١/٥ .

والوقت ، هذا الاتصال في التماسك ( السيكولوجي ) بين د. سيد البعراوى و د. عبد الغفار مكاوى ، على ما بينها من تباين فكري .

(٦) والمثير ان د. سيد البعراوى قد اشير في مقالته التي سميت الثورة اليها ، الى تجربة المجلات الشابة في الدورية التي أصدرها هذا الجيل ، مطبوعا ايها واحدة من أبرز قوائم ونفس الغراب الخيال والسياسي الذي خيم على السيمينتات ، ودلالة بارزة على ارتضاع الوعي الثقافي والسياسي لدى أصحاب هذه الجاهرات . لكنه ، في الوقت نفسه ، لم ينجبه الى التناقض بين هذه الفكرة وبين فكرته القليلة بالقدرة الشعراء الشباب لوضع الرؤية السياسية الاقتصادية الاجتماعية كسبب لولودهم في القيم الشكلية والانعزال عن حركة الشعر المفسر .

ويبدو انه يفسر الشعراء الشباب من الطائفة الأولى التي تعبر عن التمسك السياسي ورفض الحصار الثقافي والسياسي .

إن هذا الفصل هو ما يذكره هنا - مجدداً - الاعتقاد بأن التمسك بطولون مستقيم الرؤية المسعدة ، ان يميلوا الى « شعر السيمينتات » لينعرج بها مسارهم المستقيم .

ولذلك يدعم موقفنا القائل بمسند أصيلة نصير ولهم تجربة جيل الشعرية .

(٧) كان ذلك عبر كلمة القاصدا المسلم في ثورة حويل شعر حسن طالب ، شاركه فيها مع أدوار الغرط ، بإقليم القاهرة - ١٩٨٥/٧/١ .

(٨) محمد كاشك نصر - ضد الشعر : من التجاهلات الشعرية الجديدة - أحب  
ونقد - العدد ١٢ - مايو ١٩٨٥ .

(٩) محمد كاشك نصر - ضد الشعر - أحب ونقد - سبق ذكره .

ويقتطف « التزول الى الشارع » من الشاعر الإسباني رافاييل أليري ، في حوار له  
مع « الكريل » - كما ذكر القائل .

(١٠) محمد كاشك نصر - ضد الشعر - سبق ذكره .

(١١) إضافة ٧٧ - العدد الخامس - يونيو ١٩٧٩ .

(١٢) إضافة ٧٧ - العدد الخامس - سبق ذكره .

(١٣) ومن الطريف الكوميدي - بمناسبة « الأبيض المتوسط » - أن امتسحال  
المصطلحات العائدة ، بغير قراءة أبينة ، إلى حد أن وصف واحد من هؤلاء المتمتعين  
في النقد الأدبي ديوان « لأبيض المتوسط » بأنه تكريس لمصاهرة الأبيض المتوسط وانحياز  
للغرب ، لمجرد أن عنوان الديوان هو « الأبيض المتوسط » ، ولو كان كلف غساطرته  
الكرام ينسج خلاف الديوان وتقلب ( مجرد انقلاب ) صفحاته لوجد مصدر الضمير  
في تصيدة « المصمود الى الجنداء الأبيض المتوسط » ، التي تلتلزل - إذا كان لابد  
من الحديث عن « موضوع » لها - عن اتفاقيات نفس الاشتباك بين مصر وإسرائيل بعد  
حرب ١٩٧٣ أبان بغلوضات الكيلو ١٠١ .

ولكن تلى الطوفى أن ينسل .

انظر : محمد القنوس - بل شعراء السبعينات - الموقف العربي ( مصر ) - عدد  
يونيو ١٩٨٥ .



# دراسة علمية عن الحشاشين

جمدى اللبني

في مناقشة علمية ساخنة استمرت خمس ساعات بجامعة الأزهر  
لاقوى افرق الدينية المتطرفة ولتى مازالت لهسا اوكار في مصر قررت  
لجنة المنعشة المكتوبة من د. مصطفى عيدانجواد عمران ، د. يحيى هشتم ،  
د. محمد ربيع النجوعرى منح الباحث محمد عمر درجة الماجستير  
بتقدير امتياز .

جاء بالبحث : من آثار فرقة الاسماعيلية المتطرفة في مصر ان  
القاهرة مارالت تشتهر باسم قاهرة المعز لدين الله الفاطمي . وجامع  
الأهر بدين بوجوده الى المعز لدين الله الذي انشاء ليكون مصدر  
الانصراف للمذهب الاسماعيلي المتطرف في العلم الاسلامي ولكن يشاء  
الله ان يتحول الى جامعة عتيقة شمع العقائد الاسلامية لا المذهب  
الاسماعيلي وقد انشأوا عددا من المساجد لا تزال تحمل اسماء اعلامهم  
الى اليوم مثل مسجد الحاكم بامر الله ومسجد المؤيد .

تنظيم دقيق ودعاية  
سرية .. !

وقد تعرض البحث الى طريقة الاسماعيلية في الدعوة لمذهبهم حتى  
ان بعض المستشرقين الامريكيين راعهم أسلوب هذه الفرقة  
في التنظيم والدعاية فآخذوا يبحثون عن اسرارها . ويكفي للتدليل  
على نظامهم الدقيق ان شخصا واحدا من كبار اغاخان في بسمال  
استطاع بمفرده ان يدخل عشرة آلاف منبوذ في الطائفة الاسماعيلية . فان  
اسلوبهم في الدعاية والتنظيم يفوق ما عليه فن الدعاية والتنظيم ووسائلها  
في أمريكا .

الحشاشون وارهاب  
خصوصهم .. !

وينفخ البحث فرقة الاسماعيلية ومن على شاكلتهم من يدعون  
زورا وبهتاناً انهم يتبعون بالاسلام . فالتراجمة وهي احدى الفرق

التي تشعبت من الاسماعيلية كانت مصدر قلق للخلافة العباسية وهم اول من هاجم مكة وانتزعوا الحجر الأسود من مكانه ونقلوه الى بلادهم . ثم ما يتعلق بالحسن بن الصباح رئيس الفرقة التي عرفت بنسب « الحشاشين » واستمرار دعوتهم بصورة بارزة ومحسوسة في دار السلام ونيروبي وكببالا واليمن وسوريا ولبنان وبكستان . ويرجع سبب استمرار هذه الدعوة الى مفالة هؤلاء في الظاهر وبسبب تحت ادعاء الالتزام بالتعليم الاسلامي ووصولهم الى احدى حالات التطرف بالحكم على سلوك الافراد في نفيهم . وينتجون نتاجات ذلك في مجال الامام والدعاة والدعوة .

### عصمة الامام ووزنه بالذهب والماس .. !

وتصل هذه الفرقة الى اقصى التطرف فتحكم بمعصية امامهم بل والوهينة . ويصلون الى حد السفه فيصدون الاموال المسخمة للامام فيوزن بالذهب مرتين وبالماس ثلاثة ، ومرة بالبلاتين احياناً لا يبرور خمسين او ستين او سبعين عاماً على امامته .

### فلاسفتهم وانكارهم اتي مازالت تدرس بالأزهر .. !

وينص البحث على اسماء فلاسفة فرقة الاسماعيلية ومؤلفاتهم والتي مازلت تدرس بالأزهر . وهم ابو يعقوب اسحاق السجستاني والمشهور « بالسجزي » وابو حاتم احمد بن حمدان الرازي ، وشيخ الاسماعيلية حميد الدين الكرمانى ، وطاهر بن ابراهيم الحارثى البليلى .

ومن مؤلفاتهم كتاب « الينابيع » للسجستاني . وكتاب « الاصلاح » لارازى ، « وراحة العقل » للكرمانى ، « والانوار الطيفة » للحارثى اليماني . « واساس التأويل » القاضي النعمان بن محمد وديوان المؤيد لمؤيد في الدين الشيرازي .

### تكفير انفسان ليس بالامر الهين .. !

ويختتم الباحث بحثه بقوله : لقد وقفت طويلاً امام فلسفة هذه الطائفة في الالهيات ثم مشكلة التأويل وما ينشأ عن ذلك من حكم بالايهان او الكفر . فوجدتهم يصدرون احكامهم بتكفير الجتيع علماء بل تكفير انسان ليس بالامر اليسير .. !

# الكلام التمام

غبريال زكى غبريال

« .... الفكرة بسيطة جدا ، لم اتصور ان تحدث كل هذه الفسجة .. هي صحيح مكلفة بالنسبة لامكانياتي .. نعم انا موظف صغير ومرتبى ضئيل . بالكاد أسرقة حياتي ، بمساعدة البطاقة التموينية ، بشاركتي في اعمال جمعية المصلحة ، احصل على شيكارة ارز وزيادة عن المعدل .. او كيسي لحم .. وهذه ليست سرقة .. فلما اكراه ان اغضب ربي او ان يشر على انسان بكلمة او لمزة .. كل ما اخذه من رسادات باذن واضح من السيد مدير المصلحة ، « لولاك يا ههسي لضاع نمسينا في اشياء كثيرة » هذا ما يقوله لي دائما بسيادة المدير ويؤكد في كل مرة يراني .. البعض الآخر اطلق على « هاهي هي السلع النوبونية » .. في الحقيقة يسعدني ذلك ، بل اطرف ما يعجبني ، ان يستمتع زملائي طريقتي في تفكر الاحداث التي تمر بنا ، كان نقول « ان هذا كان ايام علب البلوبف الصينى » ، او « ان الدفعة الجديدة من العلبات جاءت ايام الدجاج الفنركى » ، او .. ان تغيير الاختصاصات كان ايام علب انسن الصفراء .. ، وهكذا اخترعت طريقة جديدة لتفكر ما يمر بنا ، اتوم بهمتى ويحبني زملائي ويساعدنى البعض منهم في واجبات عملى الوظيفى ، اطرف ما فى الامر هو ذلك الشاب المسيلى « الاستاذ / رمزى » ، بعد ان التحق بالعمل لعينا وكان ذلك ايام الجبنة الفلينك . لاحظ ما اتوم به واعتبر هذا « علامة على الغيرة والمبادرة » . فى الحقيقة انا لا اعرف عم يتكلم وكل ملاحظتائى عليه انه رجل طيب يضيح حيالاته فى المسجون المتتالية . لكن - والحق يقال - لا يكره احد .. موظف امين وحاد .. لا شئ يصيبه غير كثرة الجرائد التى يشتريها ويأخذها منه الزملاء ، بل ان بعضهم يكتب اسمه عليها ليؤكد ملكيته لها ، وتكون النتيجة ان الاستاذ رمزى يعود الى منزله وقد فقد كل ما اشتراه صلبا ، لكن الاكثر اثارة للدهشة .... انه وما ان تلقى سبارة المصلحة بالفراخ او الصابون والزيت ، حتى اجدّه اول من يحضر ويوقف ليتكلم مع كل من يحضر لينال حصته .. يسدا الحديث مع فلان .. ويذهب فلك ، يحضر علان ويكمل معه وهكذا حتى تنتهى من التوزيع فيجلس معى يساعدنى فى حصر النقود واستكمال الكشوفات ويهلى الأوراق ، الغريب ان المسئول عن هذا العمل

هو الأستاذ فتحى الدسوقي وهشيم مایز .... لكن الواقع اثنى من  
يؤدى هذا العمل ويساعدى الأستاذ رمزی ، فى البداية صرح لى  
الأستاذ فتحى الدسوقي بخاؤه فى ان رمزی يريد ان يكون رئيس  
الجمعية ، لكن الأیلم مرت ونینا ان هذا ليس بصحيح ..

القصد ... المهم ، انه لولا الحصة التوفيقية الاساسية وتلك  
الأخرى التى انالها كعقاب لجهدى .. بالكاد ادبر ظروف حياتى .... ،  
بالمناسبة انا انتمم اية بضائع توجد ، وقد رتبت صداقة مع رجل محترم  
فى مركز التوزيع وهو الذى يبعث لى بمرسال أو تليفون .. .. ، وعلى  
النور اتحرك مع الأستاذ فتحى الدسوقي او هشيم مایز .. ، آخر مرة  
كانت فى عيد الاضحى .. وصلت شحنة من الفنان قبل الوقفة بيوم ..  
وذهبنا مساء الى مركز التوزيع .. ويوم الوقفة ورغم انه اجازة رسمية،  
الا ان المصلحة امتلات بكل الموظفين ، حتى سيادة المدير حضر .. وعندما  
تخايت احدهم يسأله عن سبب حضوره ، اجاب الرجل : « عرفت انكم  
هنا فجنحت اهنكم يا سيد » حتى هؤلاء ومن لديهم سيارات حضروا هم  
ايضا .. ، كل موظف يأخذ نصيبه يدعو لى .. والحمد لله .. مائدة  
للناس ولى ايضا .. ، الغريب اثنى لم اجد من يناصرنى بينهم رغم كل  
خجائى لهم .. وما ان اطرح عليهم فكرتى حتى يسخروا منى .. ، والفكرة  
بسيطة جدا .. ، انا رجل من اقالى الصعيد .. اريد ان اسير الى  
نربقى ، وايضا اجازة طويلة هناك .. لزور قبر وائدى .. اترحم عليه ..  
اجلس بين الأهل .. انام ظهرا تحت الشجر .... اتابع اسراب الفيل  
فى رقدى .. هذه هى الفكرة .. ، رئيسى المباشر ضحك ساخرًا :  
« يا راجل خليك عنقل » .. هذه اول مرة اتهم بالجنون ، قلت له :  
« يا فتندم انا منذ سنوات لم آخذ اجازة » .. رد على : « اذا كان بالنسبة  
للأجازة .. خذ ما شئت لكن على ان تودع فكرة السفر .... ستكفك  
كثيرا واحسب انى لست غريبا عنك — اعرف ان لديك ( كوم لحم )  
وطرؤفك لا تسمح بهذا » .

قلت له : يا فتندم انا لن اقترضى مليا من احد :

— يا بنى وغر نقودك لاوانك .

— يا فتندم سأخذهم معى هم وامهم ..

— اذن فالمصيبة اكبر والمصاريف اكثر ..

— يا فتندم لن ادفع مليسا طيلة اقامتى فى النجع ، الكل هناك

اعلى .. يوم هنا .. يوم هناك دعوه هنا .. دعوه هناك .... ستمير  
العة على خير .. ، وتكاليف السفر هى تكاليف اقامتى فى القاهرة .

— الآن تلخذ منك بعض الهدايا ؟

— القليل .. وفي حدود الواجب .

ومراح في وجهي « اسبح لى كاخ انك — والعياذ بالله — تد جنتت ،  
انا غير موافق ولن امنحك الاجازة » .

خرجت مبهورا مبهورا من حجرته ، قبلنى الاستاذ على معوض .. ،  
سألنى عن سبب كرىي .. . اجبته .. . فوجئت بالاستاذ على معوض  
يقول : « الحقيقة .. الرئيس معه الحق » .

— هل تحنى انى جنتت ؟

— لا معاذ الله .... لكن يسدو نك تطم ، النجع نيبا ماضى ..  
نيس النجع الآن .. . صدقنى لن تجد احدا من اصدقائك القدامى ،  
هم اما غادروا النجع الى المحافظة .. . بل الغالب ان من ترك النجع  
جاء الى القاهرة . بل ربما غادر الجمهورية .. . صدقنى لن نحد  
هناك الا النسوة والاطفال .... وعيب عليك ان تذهب الى قرية ليس  
نيها غير النساء » .



« .. الله .. الله .. ماذا جرى .. رئيس يتهمنى بالجنون ،  
الاستاذ على معوض يتصور انى انظر الى النساء .. انا ؟؟ انا ؟؟ انا انظر  
الى النساء ؟؟ انا رجل صعيدى وانهم تمايا معنى الشرف ومعنى انعرض  
ومعنى صون العرض .. الله يسامحك يا استاذ على ... »

وهيمت بلن اغادر المصلحة بلاد الله لخلق الله .. وليكن ما يكون ،  
قابلنى الاستاذ رمزى على باب المصلحة .... : لاحظت بالمناسبة انه  
يخرج كثيرا بحجة شراء مجاير .. . ربع ساعة ويعود ، . يسدو انه  
يقابل بعض الاصقاء .. ليس من شئنى .. وربنا يسهل لمبيده .... ،  
المهم قابلنى الاستاذ رمزى .. قلت لاعرض عليه الموضوع .. . فكيت له  
ما حدث معى ، بدأ بحوار طويل .. . قال الكثير .. . كل ما اذكركه من  
كلماته « الغربة والضنين » .. . رفت فى اننى قال ايضا « الظروف » ،  
وتحت هذا الباب قال الكثير .. . هو لم يؤلنى .. . لكه لم يرحنى ،  
ونصحنى بلحب بالغ ان انسى الفكرة .

رجعت الى المصلحة .. جلست على مكتبى .... حسبت الحسبة  
من جديد .... انا والعيال سبع تذاكر مودة شهرية .... ربنا يسلمح

السكة الحديد رفعت قيمة النكرة .. سبعة جنيهات ، الإجمالي خمسون  
جنيها .. مرتب التمر تقريبا .. نيهنى رئيسى لمسألة الهدايا .. هو  
محق .. مثل تجنهي زميلى .. . . . . أن يقترب براسه منى فهذا معنا ، أنه  
يسألنى . فهو لا يتكلم .. . . . . حاله مثل حالتى .. يضاف مرض زوجته  
المزمن . لا يفتح فيه الا لو كن الامر يخص العلاوة او الحوافز .. . . .  
مثل لم يعطب اجازة منذ سنوات بعيدة .. بل يهيا لى انه يتبنى الحضور  
فى العيلة الاسبوعية هاربا من منزله . ويرغم على انه لن يتكلم ، الا انى  
حزين لحالنه وحكى له .. ظل يقابمنى وهو ينظر فى الأوراق امامه .. . . . .  
طال صمته .. . . . . ظل يهز راسه بحركة بندولية الى اعنى واسفل ..  
يحق فى وجهى .. . . . . خشيت عليه من اتجنون او السكة .. . . . . ثم يرد  
على بكمة واحدة .. . . . . غادر المكتب .. ذهب الى دورة المياه .. . . .  
عرفت ذلك لانه مع عودته كثرت يدها مبتلة . انى الآن لا اعلم ما علاقة  
سؤالى بذهابه الى دورة المياه .. . . . . بل تنبهت انه فى مواقف مشابهة ..  
كان ايضا يذهب الى دورة المياه . ضاقت الدنيا .. ونفكرت عم حسين  
النوبى العجوز وذهرت بالفكرة .. وذهبت اليه .. قلت له :

— أنا من قنا واثت من النبوة يعنى تقريبا بلديات .. وحكى له ..  
رد على :

— اذا كنت عايز الكلام الجسد .. تعالى معى ادعوك على الغداء  
فى منزلى .. ثم عصر نذهب الى بوظة بولاى وبعدها يكون الكلام اتمام ..  
ورغم الى اعرف البوظة وشربتها فى شبابى لكنى لا اريد هذا الطريق .. . . .  
المرتب لا يتصل السجائر . فهل يتصل البوظة .. . . . قلت : ! لكن ..  
سأذهب معه الى الهند لاسمع الكلام التمام .

وغادرت المصلحة معا الى منزله .. . . . . فوجئت بعدد كبير من  
البشر .. أنا صحيح موظف بسيط ومرتبى صغير .. . . . . لكن منزلى  
مرتب .. . . . . منزل سم حسين قبة فى القوضى .. ( آخر بهلة ) .. . . .  
زوجته أعدت السفرة اكثر من خمس مرات اسأل عم حسين . من هؤلاء ؟

يرد : أبين عم أبوى .

اسأله : من ؟

يرد : ابن خالة مراتى .

دهشت قلت لنفسى : « انى عم حسين ثرى جدا .. » اعرف ان  
جحر ديب يسع ميت حبيب .. ، لكن المنزل ضيق .. كيف يعيش كل  
هؤلاء ؟ .. بل اين ينام مثل هذا العدد ؟ المنزل صغير والفرش قليل ..  
وعم حسين ظروفه صعبة .

ضحك وغمز لى بعينه قائلا : هل فهمت لماذا اطلب منك الكثير .. ،  
اياك يكون عندك نظر فى المرات القادمة .

لو اردت ان انصف عم حسين ، نسوف ينال نصف نصيب المصلحة .  
وبالدرشة عرفت ان اقامتهم مؤقتة . عرفت ايضا انه . حتى من  
يذهب منهم بخضر بعده بخيلا عنه .. يبحثون عن عمل .. او عن شقيق  
او بنون السفر للخارج .. وعم حسين اقدم من جاء الى القاهرة  
واكبرهم سنا .

وحصلت على اجابة سؤال كان يدور بذهنى ، حضر احدهم يحمل  
لحما وخضارا .. وكان على زوجة عم حسين ان تقوم لتعد الطعام من  
جديد . الغرب ائنى تمنيت ان ارى اولاد عم حسين لكننى لم اوفق ....  
رايت الكثير من الاولاد لكننى لم اميز من هم ابناء عم حسين . وذهبتنا  
عصرا الى البوطة ، اخبرنى عم حسين ان هذه آخر واحدة من ثلاث  
محلات كانت موجودة فى كل القاهرة .

جلستنا وشربنا مرة اخرى ولنا متشوق لسماع الكلام الطيب ....  
تبنا نغادر المكان ، توقف عم حسين عن التفسير .. بخلق فى وجهي ..  
التفت عينا بلون احمر وابيض من خلال وجهه الاسمر ، قال :

— اسمع ياسيدى .. النجع زى النوبة .. النوبة ضاكت ..  
اعتبر النجع مثلها ضاع ارح نفسك .. اتسى النجع .. واذا ضاق  
صدرك ابك كبا الاطفال اذا شئت .

« .. الله يسامحك يا عم حسين .. هل هذا هو الكلام التام ؟ .. »  
افترقنا .. شعرت ان اليوم قد طال بعد هذه النهاية مع عم حسين ..  
ورغم انى لا احب مشورة النساء .. فكرت فى ان احكى لزوجتى .. وهى  
ام عيالى .. فخلت منزلى .. آثار البوطة فى فسى .. زوجتى قالت  
رائحتك غريبة .. ، ولما سميت بالحديث ، وبدأت احكى عن رغبتى ،

ادارت وجهها .. سحبت الفطاء فوقها .. قالت :  
— يبدو أن البوطة انسدت عقلت .. عموما الصباح رياح .. ربما  
بعد أن تنام يزيل الله هذه الفكرة من رأسك . المرأة المجنونة تعالني  
كما لو كنت مخبولا وصرخت في وجهها .. وعلى اثر الصباح استيقظ  
ابني محمد .

والآن هل أتقشه .. هل أسأل طفلا ؟ .. قلت ولم لا ؟ .. الأطفال  
أحبب الله .. ترددت خذلتني أم عيالي .. أنا أخطأت أن أطلب مشورة  
امراة .. هل أكرر الغلطة وأسأل طفلا ؟ .

قلت .. ولم لا ؟ . « خذوا فلكم من عيالكم » .. وسألت محمد ..  
وبعد أن أنهيت حديثي قال : ولم يا أبي لا نذهب الى الاسكندرية ؟ كلنا  
يتننى أن يرى البحر .. ولو لمرة واحدة . صرخت في وجهه : امشي  
يا مجنون يا ابن المجنونة .

فكرت أن أغادر المنزل .. ترددت .. جلست أراجع كل ما حدث  
في يومي .. الفكرة بسيطة لكنها تؤرقني .. لو ارتتها مرة أخرى لأنهموني  
بالمجنون . دمت عيناى برغم أنى سعيدى وعيب على الرجل أن يبكى ..  
حتى يوم وفاة والدى رحمه الله .. لم تنزل دموعي .. لكى بكيت ..  
وتذكرت وجه عم حسين النبوى وهو يخبرنى بالكلام التمام .

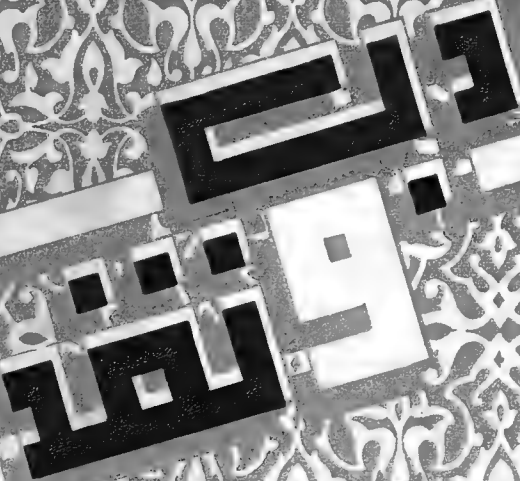
رغم الابداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة لخصوان مورافكي









• دراسة للممد :

علاقة للزمان بالمكان في العمل الأدبي

• حوار الممد مع الفنانة الكبيرة انجي افلاطون

• الممد في ميدان الحزب : دراسة كلمة



# ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

بمساهمة حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثامن عشر

السنة الثانية

ديسمبر ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشار التحرير

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

مناك عبد العزيز

□ استشاري الفنى

أحمد عز العرب

□ مكرّم التحرير

ناصر عبد النعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ للمطبوعات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات  
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها  
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

مجددوها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

وَأَمَّا الْفُلُ فَأَنزَلْنَاهُ ذِكْرًا لِّعِبَادِنَا

صحة

- \* افتتاحية : هل للقيم الثقافية دورات  
 \* الجزء الثاني : من زيادة - قراءة  
 \* في كتاباتها الفلسفية  
 \* رد على الدكتور زكي نجيب محمود :  
 \* يا شيخنا الجليل .. العواف عليك .. : عبد الحكيم قاسم  
 \* علم اللغة الأمريكي والدراسات الأدبية :  
 \* بقلم فرناندو لاثرو كاريتير ترجمة : د. حامد يوسف أبو حميد  
 \* دراسة العدد : علاقة الزمان بالمكان  
 \* في العمل الأدبي : د. أمينة رشيد

صفحة

- \* مسرحية : البيت في ميدان الجيزة ٦٠ محمد الشريفي
- \* شعر : نهوض فيل ابرمه ! ٨٦ احمد زرزور
- \* شعر : قصيدة النجم ٨٩ سالم حقي
- \* شعر : للأرض موعد ٩١ عمر نجم
- \* حوار الاعداد : رحلة اربعين عاما مع الفن ٩٣ اتحي لفلاطون
- \* رسالة تونس : احتفالات مجلة « الفكر » ملك عبد العزيز ١٢٢
- \* رسالة لندن : الحمى الفيبتامية تجتاح هوليوود امير العمري ١٢٧
- \* رسالة باريس : سينما (باريس) مجدى عبد الحافظ ١٣٢
- \* رؤية من القاهرة : رامبو - ترس صفر آخر
- \* المكتبة العربية : ازمة الحضارة العربية ام ازمة ١٣٨ ناجي كامل
- البرجوازيات العربية تليف : مهدي عايل
- \* الازرق والاخضر ١٤١ عرض : ايمن صوده
- \* \* \* السيد ١٤٧ محمد حمزه المزولي
- \* ثمانية الحروف وحديث الصور الثابتة ١٥٥ عزى سلامة
- \* قصيدة بالعامة : عصر الحب ١٥٩ ابراهيم عمر

# هل للقيم الثقافية دورات

د. عبد العظيم انيس

تحدثت بعض البحوث الحديثة في أوروبا عن دورات ( موجات ) للقيم الثقافية ، تماماً كما تحدثت عن دورات النشاط التجارى في النظام الرأسمالى، المسمى ، أو عن دورات كوندراتيف للتغير التكنولوجى ( من ٥٠ الى ٦٠ سنة ) التى اكتشفت منذ العشرينيات واین كانت تسد تكثفت دراستها حديثاً فقط . لكن الدورة الثقافية تتميز بأنها أطول اذ أنها تتراوح ما بين ٤٠٠ - ٤٣٠ سنة .

والذين يبحثون في هذا الميدان يستخدمون هذا التعبير ( الموجة الثقافية ) في ضرر اذ انهم يدركون ان تغير القيم الثقافية الانسانية يقوم دائماً على قاعدة تغيرات تكنولوجية ولقصادية واجتماعية . لمسكن من ناحية اخرى قلنهم أيضاً يدركون ان التغيرات الثقافية تؤثر من خلال تغذية عكسية في كل الجوانب الأخرى من التطور البشرى . وهم يقولون ان من الممكن استخدام تعبير ( الموجة الثقافية ) لأنه يمكن ان نربط طولها بآلية ممكنة ، وهى التغير في المعتقدات الثقافية الأساسية ، ويتفق الأنثروبولوجيون الباحثون في ميدان الثقافة على أن هناك تخلصاً في تغير المعتقدات الثقافية من ثلاثة الى أربعة اجيال ، أى من سبعين الى مائة عام ، وذلك لأنه في داخل العائلة تتكرر معتقداتنا أيضاً بجدادنا . وقد أثبت هؤلاء العلماء رياضياً انه في نسق يتميز بالتراكم وبالتخلف ، وربما بالتذبذب من خلال تغذية عكسية ( وكلها صقلت تطبق على الثقافة ) فان طول أتمر دورة هي بين ٢٠٠ ، ٤٠٠ عام . ولذلك اتجه هؤلاء الباحثون الى أن هذا الطول هو أتمر الموجات التى يمكن ان ترتبط بتغير المعتقدات الثقافية



الإنسانية ، أو طلي الأمل .هذه هو الوضع تاريخي في أوروبا وأن كان طول مثل هذه الموجات يمكن أن يقصر نتيجة حتمية أنظمة الاتصالات الحديثة وأجهزة الإعلام الجماهيرية .

إن المؤرخين الأوروبيين في مجال الثقافة يتفقون على وجود ثلاث مراحل ثقافية أساسية في أوروبا : الأولى هي ثقافة العرون الوسطى المخطرة وتبدأ حول عام ١٠٠٠م بصياغة فكرة السلام الألفي في جنوب فرنسا التي حوت الحروب بين المسيحيين والمسلمين ، التي تصحى الحروب بعد المسلمين في الشرق الأدنى من خلال الحروب الصليبية ، وهذا بدوره أدى الى توسع الألفي وأعد للمرحلة الثانية .

والمرحلة الثالثة هي مرحلة ثقافة النهضة التي بدأت حوالي نهاية القرن الرابع عشر في إيطاليا .بإعادة اكتشاف نظام البينوك التي مولت الاكتشافات الجغرافية الواسعة وما أربط بها من تطور صناعة السفن والحرف الأخرى بما في ذلك اكتشاف المطبعة بالانكشاف التي منجزات ثقافية عديدة للحضارتين اليونانية والرومانية أعيد اكتشافها . وقد انتشرت ثقافة النهضة في أوروبا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

أما المرحلة ( أو الموجة ) الثالثة فهي ثقافة التنوير التي بدأها الفلاسفة والعلماء في نهاية القرن السابع عشر ، وانتشرت في كل أوروبا وخارجها خلال القرن الثامن عشر ، وتمثل المعتقدات الثقافية الأساسية لهذه المرحلة في أوروبا في الفساح الديني بين الطوائف المسيحية المختلفة وفي الأخلاقيات الطبيعية والحقوق الطبيعية والأخوة والمعادلة . وعلى الرغم من التطور التكنولوجي الهائل في العلم والتكنولوجيا خلال المائتي سنة الأخيرة فإن أوروبا في رأي هؤلاء الباحثين تعيش بمعنى ما في لعدالة عصر التنوير وإن كانت هناك مؤشرات عديدة تشير الى قرب نهاية هذه المرحلة .

لقد أدى تسارع النمو الاقتصادي في القرن الخامس عشر الى تراكم الثروة وبالتالي الى الفوارق الاجتماعية . وبمسائل خارج لوثر المسيحية « مسائل ويتنبرج » . كانت احتجاجا ثقافيا ضد الفوارق الاجتماعية وتراكم الثروة لدى السلطة الكنسية . وبسرعة أدى الإصلاح الديني الى مبعث اجتماعية وحروب دينية ، وانكشافات عديدة من جانب الثورة الصناعية في أواخر القرن السادس عشر وعلى طول القرن السابع عشر . وفي نفس الوقت فصحت الاكتشافات الجغرافية أنما جديدة .

ومع ذلك كانت التوجهات الاجتماعية السائدة ظلامية ومعادية للعلم وبحمل العلماء مسؤولية تطوير الوسائل الحديثة للحرب التي أفضت أوروبا .  
وإذا ابتليت أوروبا بهذه النزعات الظلامية والصراع الدينى ، وإذا أثارتهيا  
رؤى المجتمعات البدائية المكتشفة حديثا والتي كانت مجتمعات سلام  
غالبا بالرغم من أنها لم تعرف المسيحية ، شكل فلاسفة وعلماء أواخر  
القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر منبرا ثقافيا جديدا . ولقد احتاج  
الأمر إلى قرن تقريبا قبل أن يتثبت تمسكها بمنبر التنوير وأن يؤثر على  
المؤسسات التعليمية وأن يشكل أساسا للفورتين الأمريكية والفرنسية  
والتطورات التالية لهما .

وعندما امت الثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر إلى تراكم  
الثروة ونمو الفوارق الاجتماعية أعلن كارل ماركس وفردريك أنجلز  
اجتباجا ثقافيا جديدا . لقد نشر البيان الشيوعى بعد رسائل ويتنبرج  
لمارتن لوتر بحوالى ٣٤١ عام . وانتهى الأمر بتكوين نظامين اجتماعيين  
متقابلين تزداد المواجهة الأيديولوجية والعسكرية بينهما . وعلى الرغم  
من أن هذه المواجهة قد أخذت طابعا عالميا ولها أبعاد مختلفة تماما عن  
ذلك التي كانت بين الكاثوليك والبروتوستانت فى القرن السابع عشر  
إلا أنها ليست أقل حدة . لقد ابتلى أواخر القرن العشرين بخطر حرب  
نوية عالمية ، بحروب محلية عديدة ، ويتدهور البيئة بالرغم من آفاق  
جديدة تنفتح من خلال استكشاف الفضاء وأنظمة الاتصالات العالمية  
والأوتومية والروبوت والكمبيوتر . ومع ذلك بالتوجهات الاجتماعية  
السائدة هى فى الغالب ظلامية ومعادية للعالم . فنحن نشهد ليس فقط  
بتحليل العلماء مسؤولية تطوير وسائل الدمار والحروب الحديثة ،  
وأنها شك وريبة المجتمعات فى التكنولوجيا الجديدة .

إن الباحثين فى هذا الميدان الجيد يدركون أن عليهم أن يكونوا  
حذرين . فالتاريخ لا يكرر نفسه ، وحتى إذا كانت بعض الآليات تتشابه  
فعلينا أن ندرك أن سلوك الإنسان والثقافة هى أمثمن من أن تكون قابلة  
للتنبؤ بالكامل . وهم يدركون أنه من الناحية الكيفية فإن ظواهر مثل  
الطابع العائلى للتطور الصناعى والتجارة والمواصلات وسباق التسلح  
والنقلة التعليمية هى التى تصعد مسار المستقبل ، وأن فهم الآليات  
الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية هو الشرط المسبق للتأثير فى المستقبل ،  
وإن نمط الموجة الثقافية الطويلة قد لا يتكرر بالضرورة فى المستقبل .  
إلا أنهم يقدمون هذا التحليل التاريخى الطويل كخلفية لتساؤل أساسى  
عما إذا كانت البشرية فى هذا الحاضر المضطرب يمكن أن تشر قريبا  
ثقافية جديدة على انقراض القيم الثقافية الحالية التى هى يشيكل من  
الاشكال يتم عصر التنوير ، وما هى هذه القيم ؟

وهم يجيبون على هذه التساؤلات بإمكانية ذلك ويشيرون إلى عدد من المؤشرات كالحركات « الخضراء » وحركات السلام المعادية للحرب والتضامن الذي يزداد اتساعا في الغرب مع المعالم الثالث كعلامات ومؤشرات متنوعة لهذه العملية التي ما زالت في مرحلة الاضطراب وعدم الاستقرار وربما تأخذ عدة أجيال قبل أن تتشكل بشكل واضح .

والقصة الأولى في رأي هؤلاء الباحث في هذه القيم الثقافية الجديدة هي المنظور العالمي . فبينما أكد منبر التتوير عمومية القوانين الطبيعية والعقلانية إلا أنه لم يؤكد وحدة المصير العالمي . ومسئولية الجنس البشري . أن وحدة البشرية ليست جديدة فقد أكتنفت فيناست عالمية عديدة لكن الفكرة لم تتطور حتى اليوم إلى شعور بمسؤولية إنسانية مشتركة عن هذه الأرض . ويترتب على هذه القصة موقف آخر جديد تلمها من العالم الثالث الفقير الذي يمثل ثلثي البشرية .

والقصة الثانية هي الاحترام المتبادل للتعدد الثقافي والايكولوجي، والقصة الثالثة هي فهم أعمق واستخدام أفضل لقيمة المعرفة وإدراك أفضل للطبيعة النسبية للمعرفة كما تشكلها صورنا الذهنية وخطود لغتنا ، فضلا عن أن الثقافات الوطنية المتنوعة سوف تساهم في التزامنا بالمحافظة على الأرض البشرية .

وربما يقول البعض : كل هذا جميل جدا لكنه تقرير مثالي لأن الناس لن يخطوا عن ثرواتهم الاقتصادية ولن يضحوا لكي يساعدوا الآخرين . وكل هذا صحيح لكن هؤلاء الباحث مع اعترافهم بهذا يعتقدون أن الشعوب التي قضت على الفقر سوف تستمر في الفقر — ولو ببطء — في اتجاه منظور أكثر عالمية كلما ازداد وعيها أن البديل عن ذلك هو الانتصار البشري في حرب نووية .

ويعتقد هؤلاء الباحث أن الفقر الذي يواجهه عالم اليوم هو من الضخامة إلى درجة أننا لا نستطيع رؤية كل جوانبه ، وهم يقولون أن الحروب الدينية والعنف المضاد لحركات الإصلاح في أوروبا التي سبقت التتوير واستمرت سنين طويلة هي بمثابة تحذير للبشرية مما يمكن أن ينتظرها . مما لم نستشرف المستقبل وننفذ الإصلاحات الضرورية الآن فقد تواجه البشرية مرحلة من التعصب والظلمية والحرب على انطاق المسالى .

وعلاقت هذا التطور المحتمل يمكن أن تشاهدها اليوم بشكل جلي .

# مكازيادة

## قراءة في كتاباتها الفلسفية

أحمد عبد الحليم عطية

.. كتب فاروق سعد في دراسة تجسيعية باسم « باتلات من حدائق مي » يقول : « كتبت مي عن برجسون ، ومااندر منقفي العرب الذين كانوا قد اطلعوا على فكر برجسون وامثال برجسون في ذلك الزمان » . ويعد أن يبين أقسام المقال يضيف : « ولا يظن أهمية مقال مي في كونها كانت ( فقط ) السابقة الى تعريف المثقف العربي بالفلسفة الغربية الحديثة عاية وبالفيلسوف الفرنسي خاصة ، بل بما يزخر به ( المقال ) من معلومات ومعارف ان تلت على شيء غطى ذلك المستوى الثقافي الرفيع الذي وصلت اليه مي(٥١) . تقول مي في بداية مقالها : « من الأسياء ما يرانقه رنين مطرب ينبه في الفكر يقظلة وكلن بدأ خفية منه تنقر على جهة معينة فتضج امام النفس بلبا يشرف على عالم ضياء جهل المرء قبل تلك اللحظة وجوده » . وتحلل اسم برجسون من كلمة Berg ومعناها « جبل » و Son ومعناها « ابن » فيكون معناها « ابن الجبل » وكأنه صفة المسمى تحل لغز اسمه في ذهني لاني ما فكرت برجسون مرة الا تمثلت لناظري صورة رجل انتصب فوق جبل شاهق مطلا على أفاق فيحاء ومروج متراميلت الاطراف .

.. ورغم ان تحليلها لاسم برجسون وارجاعه الى مقطعين هما « برج » و « سون » ، الا انها مقطيعهما معناها في اللغة الانجليزية « جبل » و « ابن » ومن المعروف أن برجسون فيلسوف فرنسي ويرتد معنى اسمه الى اللغة الفرنسية . الا أننا يمكن أن نقبل منه هذا التحليل باعتباره تفسير لما يثيره اسم برجسون داخلها من انطباعات وليس باعتباره تحليل علمي لاسم الفيلسوف وهي تؤكد التفسير الاول بقولها : « وهو كذلك في الواقع » بمعنى أن شخصيته فعلا بهذا الوصف . « لأن ما امتاز به

من واسع القلم وبعيد النظر وصالح الفحرة وشريف الاستقلال . بدفعه الى التزوع عن كل رأى وعصر ووسطا مبتكرا من تيموه العقل والمذهب . تفلته من تأثير فلسفة اسبيتوزا — كل ذلك بجعل موقفه فريدا بين فلاسفة هذا العصر . كتابه هو قائم على جيل اتم يجيل . التفر في هذا العالم ولوامعه السطحية وسرعان ما ينتقل الى ما وراءها مما عمو في تصديره الروح التي تحيه . فتبدوله حجب الوجود مستورا رقيقا وتكشفه الهمة الغيب بها في قلب الاكفاء وأعماق الصفيق .

.. وتظهر من هوامشها دقة وعمق لموضوع كتبتنا غمى تعطر في الهامش رقم واحد مطولت وانبة عن برجسون \* ولد في باريس عام ١٨٥٩ م وهو الآن ( ١٩١٨ ) استاذ في الكوليج دي فرانس ، كما انه من أعضاء المجمع العلمى والاكاديمية الفرنسوية ورئيس جمعية العلوم السياسية والأخلاقية . كما انها تفهم اسبيتوزا جيدا كما يتضح من سطرين كتبتهما في التعريف بها في الهامش الثالث قائلا : « فيلسوف اسرائيلى هولندى من أصل اسبائلى ولد وتوفى في القرن السابع عشر وقد عزز بمذهبه مذهب ديكارت » . ومذهبه المذمو : اسبورزم \* قلل بوحدة الوجود . « وهذا صحيح فاسبيتوزا فيلسوف يهودى ويمتدو ان يهودى واسرائيلى كان لها معنى واحد في هذا الحين ، لكن المعروف عن اسبيتوزا انه فيلسوف عقلانى . تحرر من العقيدة الدينية بعناها الضيق المزميت لذا أخرجه حاخام اليهود من حظيرة الدين لما كتبه من آراء خاصة في كتابه « رسالة في اللاهوت والسياسة » ( ٥٧ ) .

.. وتحدث عن فلسفة برجسون في دقة علية قائلا : « قام مذهبه يعارض المذاهب الايديالستية الالمانية وينكر اقوالها وتعاليمها مبثبا ان وظيفة العقل حسية أكثر منها نظرية وان الحقيقة المحسوسة أبعد من أن تدرك بالأبحاث الجدلية والتبهر العقلى . فجعلته تصريخه هذا عميد اتباع مذهب النفعية "Pragmatism" في أمريكا وأوروبا وقاضى محاكم العقول والمنقول عندهم الذى بين شفقيه مقطع الفخ ومنفصل الصواب . وقد وضع زعيم هذا المذهب وليم جايهس كتابه الشهير "A Pluralistic Universe" وأنفرد بخصوصه للفتاة على برجسون ودرس مذهب فقال انه يشاركه في كثير من آرائه خصوصاً حينما يتعلق بأعلاء منزلة البداية . رافقه في دخوله الى خضليا الحياة الداخلية وانضى معه على نهر جنار في أعماق التفسير سمياه ( البداية ) لأنها لم يجدوا كلمة لمنطق من هذه فالتفتا تأملها وبسطها على حياة النفس نورا نجائيا فيروزته وأسعة ببعدة النور فيها عجائب حركات والحن وعوالم ثروة وروعة وإلوان .

.. وتحتاج الفقرة السابقة من مقال مي الى وقفة لتبين للقارىء الحديث بعض المسائل التى قد تطلقه فنياً يتعلق بالمصطلحات وترجمتها مثل قولها الايديستية والنفعية والبداهة . فمى تقصد بالايديستية مصطلح Idealisme وهو عندها كما يظهر من الهامش التوضيحي يطلق على مذاهب عقلية اشتهرها مذهب كانت Kant الذى ينكر الحقيقة الشخصية للأشياء ويجزم بانها نسبية او خيالية ليس غير . والمصطلح يترجم فى العربية بلفظ مثالية وهو اللفظ المتعارف عليه فى اغلب الكتابات المعاصرة وان كان ترجمته بالتصورية اقرب الى الصواب . اما فمى يتعلق بحديثها فى الهامش عن مذهب كانت « الذى ينكر الحقيقة الشخصية للأشياء ويجزم بانها نسبية او خيالية » .

والحقيقة ان الأشياء عند كانت تنقسم الى أشياء حسية تجريبية هى الظواهر Phenomena وهى التى تلتقي بها فى عالم التجربة الحسية وهناك الحقائق فى ذاته nomena التى تتجاوز عالم التجربة الحسية وهى حقائق لا نصل اليها الا بالمقل العلى بينما الظواهر وهى الحقائق التجريبية فمى تنقسم بالنسبية كما تقول مى .

.. وهى تترجم Pragmatism بالنفعية وقد استقرت ترجمتها الآن « بالبراجماتية » وان كانت النفعية قريبة من الصواب . وتستخدم مى أسماء الكتب كما هى بالفرنسية مثلما تفعل فى أسماء المذاهب فتورد اسم كتاب « عالم متعدد » او متكرر بنفس حروفه الفرنسية A Pluralistic Universe كذلك تقدم لنا « مى » المفهوم الرئيسى فى فلسفة برجسون وهو « البداهة » وهو يترجم ترجيات عديدة مثل : الحس ، البصرة ، العيان ترجمة لمصطلح intuition وهى ما يميز فلسفة برجسون مقابل الفلسفات العقلية ، يظهر ذلك من حديثها ذو النغمة الشعرية فى نهاية الفقرة السابقة ونقول : « ولا يعجب القارىء الكريم لهذه اللهجة الشعرية فى موضوع فلسفى لأن مذهب برجسون على ما فيه من الحقائق العلمية والمبادئ الرياضية ويكاد يكون معظمه مكتوباً بهذه اللهجة الشعرية » (٥٦) .

.. وتحدث فى فقرة طويلة عن آفات الشهرة ومصيبة برجسون وهى عندها نتيجة كتابات تابعة التى تشوه فلسفة برجسون نفسها وترى « ان البرجسونية الجوهرية وحدها تعد فى تاريخ الفلسفة كما فى تاريخ الاداب الفرنسية . فلذا ما خلصت من الشوائب سطعت بجمالها المهيّب وأصبحت مذهباً من أنفس المذاهب الفلسفية المعروفة » (٥٧) .

.. ونقدم « لمحة فى شخصيته » وفى بداية هذه اللوحة تعطينا تفرقة هامة بين العلم والفلسفة تقول : « تقدمت العلوم فى السنوات

الأخيرات تنقما باهرا واستخلصت الا انها واكتشافاتها في احوال الحياة اليومية فكاد ذلك يفتح الاخرية بدخول الفلسفة عالم المجهولات وكشف ستارها . ولكن الفكر البشرى هو هو دائما وخبرته النظرية تنمو على مقربة من اقتداره العملى وكل فرع من فروعه ينمو خاضعا لنظام النشوء والارتقاء . فان لم يلتزم الفيلسوف بألة كهربائية وإداة قتل وتدمير فهو ببسط رأيا مستحشا دافعا بنا الى نقطة أممية ترى عندها جهة جديدة للحياة . يبحث عن جواب « من أين ؟ » « والى أين ؟ » فيستوقفه بينها سؤال ثالث : « لماذا نعيش وكيف يجب أن نعيش ؟ » وهذا السؤال وحده كان موجودا اسى معانى الحياة واشرف ما فيها من الأفكار والغايات والمقاصد » (٥٥) .

.. وتتأبع وليم جيمس في قوله « ان لكل مذهب فلسفى نقطة انبعثت محاذية لرأى صاحب المذهب وضرته الشخصية ولا يفتر الفلاسفة الخلقة ويعطون شؤونها الا بما لديهم من ذوق وميل وتجريب ... وترى أن برجسون جمع في مذهب عناصر فلسفية شتى بعضها من عقائد أهل الباطن *Mysticism* ( والأصح الصوفية ) والرومى *Romanticism* والنفسانيات والبعض الآخر من مذهب الحيويين والارتقائيين والعقلانيين .

.. وتحدث في فقرة هامة عن « العلم والفلسفة » . وتبين أن برجسون يستخدم العلم في فلسفته لخدمة الدين تقول : « يستشهد برجسون بالعلوم الوضعية وما تأييد مذه الأخلاى الا في مصلحة الدين حتى أن القارئ يشعر — أحيانا — بأن العلم أصبح حليف الدين للمرة الأولى منذ فجر التفكير والتبحر . ويملم الناقدون بأنه خدم الفلسفة خدمة كبيرة بأخراجها من شباك انكلام وتعقيدات المعانى المستعيلة في التعبير عما وراء الطبيعة . على أنهم غير مقتنعين بأن مذهبه يرضى العقل والدين معا .... ويقول ( تقصد برجسون ) أن وظيفة العلم الاستدلال التحليلى والاستنتاج الاختصارى لكل وظيفة الفلسفة قائمة في البحث عما هو أبعد من المعروف فورا وأعمق في النفس اثرا . على الفلسفة استكناهه واستقصاءه فتسبق بذلك العلم الى حيث يتبعها بعد حين ليبرز الى الوجود عجائب يجعلها الاستعمال والممارسة ملونة . ويستفيد على هذه الصورة الفريقان معا (٥٦) ،

.. ثم تحدث عن فلسفته السياسية أو بمعنى ادق تطبيقات فلسفته في مجال السياسة تحت عنوان هل هو ثورى ؟ والحقيقة أن العنوان مظل ولكن لى عفرها في اختيار هذا الاسم خاصة وإن كثيرا من المفكرين والكتاب العرب استخدموا أفكار برجسون — فيما بعد — في مجال السياسة العربية والبعث العربى خاصة المفكرين السوريين تقول :

« اقترح بعضهم انهاء سيطرة الديمقراطية وتقليد اهل ابيد تورية مستخرج  
 بياضها من مذهب بيرجسون فقالوا . ان غاية الديمقراطية خضوع الفرد  
 لما يمكن تحقيقه وتطبيق الجميع احكام حقوق الانسان الطبيعية . يمكن  
 فلسفة تهتم بالفرق ( مثلا مذهب روسو وكنت ) انما هي مساعدة  
 الديمقراطية في تحقيق غايتها . ولما كل بيرجسون مظهر من الفسود  
 لعظم قيمة ظهرت حتى الآن بكشفه عن أهمية الانسانية ومثبتا  
 ان الحياة الفردية مستودع قوى شينة تعطيها حياة الاجتماع ، براد  
 الاصطلاحات ومعلنا ان العرجة التي يستطيع الفرد الوصول اليها  
 يجب ان تقاس بقيمتها الشخصية ومفترده الداخلية لا بما هو عليه من  
 ثروة مادية ومركز قومي — مما رفع أهمية الفرد الى هذه الدرجة  
 العالية — كان مؤيدا بنظريته سياسة الفردية ومعزرا المثل الديمقراطي  
 الاصل .

.. وتعلق بي على رأي هؤلاء بقولها : الديمقراطية روح هذا العصر  
 وفرنسا وطن الديمقراطية في السلام التحكيم كما ان أمريكا مدرسة  
 الحرية والديمقراطية في المالمين ( وكان هذا هو التصور السائد  
 في بداية القرن عن أمريكا لدى المثقفين العرب ) وبيرجسون اعظم فيلسوف  
 فرنساوي في هذا العصر فلا عجب اذا حاول الديمقراطيون الانتكاز على  
 مذهب . ولكنهم في تقديرهم مخطئون . وتبين ذلك قسلة : « اذا كانت  
 غاية الديمقراطية تنظيم قيمة الفرد المعنوية والاجتماعية فهي لا تعسا  
 بقيمتها النفسية والأخلاقية وهي التي اهتم بها بيرجسون غملا . أولا  
 الانسانية . تلك الانا التي لا تتزلف للمروء ولا تكبلها القيود  
 والاصداد ولا تسلبها هويتها وشرعها غيايت النجوى . وهي لا غرض  
 لها في الضماع عن الديمقراطية والتفكير من الاستوقراطية لانها  
 قوتها بمرأى ( ٥٣ ) .

.. وتليت في الجزء الثاني من المقال — الذي ظهر في العدد الثاني  
 من المقتطف سبتمبر ١٩١٨ — تناولت فلسفته فعرضت راية في الكبر .  
 الحياة والمسلدة ، النشوء والارتقاء ، راية في الحسب ، العقل  
 والبداهة ، ومتمته بـ « الكلمة الأخيرة لسميتل بعد » ثم اهلا بلقب  
 السكريم .

.. تتحدث من راية في الكون ولن : « تحليل المسالم سهل لولا  
 عنصر الشر فيه . . . وقد كان عنصر الكبر حجر عثرة في سبيل كل  
 مذهب فلسفي وجعلته الاكثيان عقبات على اعتراف الاثام . . . وبيرجسون  
 الكون بالظفر الحيوية كما يظهر في كتابه الهام ( التطور الخلاق )  
 الذي ترجم بي اسمه بالنشوء الإبداعي . وفرض رايه في هذا الكتاب :



« يتجنب برجسون هذا الموضوع لما استطاع - الشر الكامن في الكون - بانزاله الغريزة الحيوانية منزلة الفلية العقلية في قلب الأشياء فيقول في كتابه « النشوء الإبداعي » ليس الارتقاء حركة اندفاع الى الأمام بحسب بل كثيرا ما يكون لحظات وجود ظاهري وقد يكون انحرافا والتواء وتقهقرا الى الوراء ، ويجب أن يكون الأمر كذلك . ويحترف ( برجسون ) بأنه حر مبدع الحياة والمادة وقوة إبداعه متواصلة نحو وجهه حيوية بترقية الأنواع وتنظيم الشخصيات البشرية ، وهو أكثر من قوة كائنة في الطبيعة لأنه متحد بها اتحادا كليا وهو الأصل الذي تصدر منه جميع الأمور حسنة كانت أو غير حسنة .

.. ولا تكفى « مى » بإيراد آراء برجسون فقط بل نراها مثالة أمامنا بالتطبيق والنقد فنقول أن : « احتجاج برجسون على القسرية والجبرية شديد ، وعنده أننا إذا رسمنا لنفسنا خطة قيدنا حريتنا وحددنا ارتقاها وتنقد نظريته في الإلهية قائلة . ولئن كانت نظريته في الإلهية غير مثينة ولا نهائية فانه يصعبها بعبارات سامية جليلة ، لم يستعملها قبله أحد كقوله أن الله هو البحر الذي نسيح فيه وتغرقنا أمواجه من كل حوابع (٥٨) .

.. وتحدث عن مذهبه الحيوي القائم على الحرية أو نيل الثنائية بين الإلهية والحرية أو الحياة والمادة تقول : إذا كانت نظرية الإلهية عند برجسون غير مرتبة تمام . الترتيب فإن فكرة الانثنية واضحة كل الوضوح بل مقسرة ثابتة وهي عنده النزعة الحيوية *Elan vital* ( الدافع الحيوي ) والمادة . وعلى النسبة المميزة بينهما أقام برجسون نظريته في الزمن وحرية الإرادة فالحياة أو النزعة الحيوية حرية والمادة ضرورة أو اقتضاه . النزعة الحيوية ديمومة والمادة جمود . وكل ما يتبدد السلام للميولي من تتسلم الى وتحسب يتقلت منه للعنصر الحيوي . فالمثل المسادى من طبعه والذي تد اعتاد أسلوب المادة وجعل الحياة كلية وحدد العرية بالمادة لأنه لا يدرك إلا المحسوس . ولكن لنطرح هنا الصور العقلية محلولين إدراك الحياة بلبداهة نجد أن ماهية الحياة هي الحرية بعينها .

.. وعن رأيه النشوء والارتقاء نقول لم يفكر أحد قبل برجسون في تطبيق مذهب النشوء والارتقاء على عالم الروح ولم يكن يظن جاريا في غير عالم المحسوسات . نقول : « بدأ برجسون بنقض مذاهب الجبريين والالبيين واتكر مذهب العقليين الفى ينسب للأدراك البشرى قوة ليست فيه . ثم نمر الحياة والارتقاء بالنزعة الحيوية . فما الارتقاء ( عنده ) إلا نمو القوة السرية للتي سماها « النزعة الحيوية » .

أو « التزغة الأصلية » وعنده أن التشوه لا يسير طبق خطة مرسومة بل هو أبداع حر. متواصل التجدد يظل به المستقبل وما يفره من المكتات مفتوحاً أمامنا (٥٩) .

.. ويعد أن تفكر. رأى برجسون في الحرب (٦٠) . تتناول فلسفته المبادة تحت عنوان العقل. والبداية تقول ودعى برجسون « فيلسوف البداية » وهذه أهم نقطة في مذهبه . وأصل هذه النظرية هي التمييز بين « الزمن المنكثي » والديمومة السيكلوجية « فيقول أن وقت التأمل الهادي لا يشبه وقتا يعمله ويدغمسه الانفعال أو يطيله الألم . أما زمن الساعات زمن التسوية والتصديل فلا يقاس به زمن عواطفنا المتغيرة إلا بحكم العادة والاتفاق وحركته الآلية المصطنعة لا تشبه حركة أفكارنا وأحاساسنا التي نحياها ونكاد نلهمها في داخل ضميرنا إلا بالاسم .

.. يعتبر العقل أثنى قوة حصل عليها الإنسان إلى الآن لأن به تفوقه الحقيقي الصاضر غير أن خبرات العقل ولراكانه تعجز عن القفض على أصول الحياة لأنها من غير نوعها فهي لا ترى شيئاً من الحركات الجارية في أعماق النفس المظلمة . العقل يدرك الماضي المنقضي لأنه صار يحدثه مادياً من نوعه فيمكنه تقريره بالكلام والتثبت منه بادلله الحواس لكنه يخجل الصيرورة ( أو الديمومة ) التي تدفعنا إلى الأمام وهي من محفوظات البداية . فلا نتوصل إلى لمس الحقيقة إلا بسيرنا مع السيف الحيوي وبالبداية والشعور (٦١) . ويكنى النظر إلى وظيفة العقل وتقدير نتائج عمله لنعلم أنه منالناك للغيريزة أو البداية . . . وتضيف « وما الإنسانية الكاملة إلا إنسانية وصل فيها البداية والعقل إلى أعلى درجة ممكنة من النمو . وما الإنسانية اليوم عند هذه الخطوة الصعبة من سبيلها إلا لأن سراج البداية خبا تحت أثقال الدهور . فإذا شاع فجأة الوقت بعد الوقت فهو لا يضيء إلا لمخلفات قليلات ولا يقوى على إثارة غير جزء صغير من ظلمات المسادة المترامية نحوه .

.. يقول برجسون أن هذا المذهب يرى إلى استيعاب العقل في البداية لحذف نقط الصعوبات العقلية من جهة وزيادة الرغبة في العمل وتقوية الحب للحياة من جهة أخرى . لكن أين المصالح الاجتماعية الذي يتحمس المجازية بكل ما لدى البشر من الخبرات العقلية والنتائج الآلية لطببق الارتقاء والسعادة على قواعد المذهب البرجسوني المهيب بجلاله . النظرى وجماله التركيبي لكن القاصر دون حساية مطالب الحياة العملية وشؤونها . على أن هناك أمراً لا جدال فيه . وهو

أن العقل وحده لا يستطيع إيصالنا إلى السعادة. فصرنا بفضل برجسون  
مركبين قيمة هذه الإلادة (البداية) الكلمة فينا شاعرين بمغفوية بسنتها  
في أعناق النفوس معترفين بفائدة اشتراكها مع العقل في تدبير شؤون  
الحياة والسعادة .

.. وتبين « مي » أن جوهر هذا المذهب محصور في مؤلفيات  
برجسون الثلاثة وتفسيره مبعض في مئات المحاضرات والمقالات .  
يرى فيه الناقدون تناقضا كثيرا لكن الآراء العلمية العصرية لا تنقض  
نظريته في اندفاع النزعة الحيوية التي هي قاعدة هذا المذهب . ولئن  
شغل كثيرا بما وراء المحسوس فله كذلك اهتمام بالحياة العملية  
ولا يستطيع نبذ ذلك الاهتمام في مصلحة المذهب ذاته وهذا سبب  
نوزه الشامل وترى « مي » أن « جيبس نظريات برجسون لم تطبع  
بالطبع النهائي ولم يقل بعد في مذهبه الكلمة الأخيرة لأنه ما فتئ شابا  
في زهرة شبابه الفكري . وأخيرا تلقى بتحية ترحيب حارة بمناسبة  
قدوم الفيلسوف (١٦) .

### ( ٥ )

.. والدراسة الهللية التي ينبغي تناولها في هذا السياق هي بحث  
« مي » في المساواة والذي نشر على حلقات في المقتطف ثم طبع في كتاب  
يحمل نفس الاسم (١٧) . يتناول الفلسفة السياسية أو قل النظم والمذاهب  
الاجتماعية ، وربما يكون بحثنا الحالي أول دراسة تحليلية لما قدمته  
« مي » في مقالاتها التسعة بالإضافة للخاتمة التمهيلية التي حذت فيها  
حذو كتّاب فرح أنطون « الدين والعلم والمال » (١٨) ولهذه التمهيلية أهميتها  
في بيان موقف مي مما عرضته من المذاهب الاجتماعية . التي تعد « برائنا  
من انضح المؤلفات العربية في الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي ..  
والجدير بالذكر أن مي زيادة كانت في « المساواة » أول من تناول باللغة  
العربية وعرف وبحث الاشتراكية السلمية — على حد وصف مي —  
« نظريات الايتوبيين » ( اليسوتوبيا والاشتراكية الثورية » أمبار  
ومؤلفات ماركس وانجلز ولينين » والفوضوية أفكار باكونين وكروبوتكين،  
والعدمية أفكار لغروف وهرزن وبرائنا أنه حتى اليوم لم توضع دراسة  
باللغة العربية بالمواضيع التي يبحثها في المساواة بالشمول والدقة  
الظاهرة فيها » (١٩) .

.. والأمر الذي لا بد من لفت النظر اليه هو أن مي كتبت بحثها  
ولم يكن قد مر سوى بضع سنوات فقط على ظهور معالم ومفاعيل  
الأفكار السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عرضت لها وحللتها ...  
وهذا يدل إلى مدى وصلت « مي » في متابعة أحداث وأفكار عصرها  
والى أى مستوى ودرجة كانت السابعة إلى التنبه إليها ودراستها (٢٠) .

تقول، وداد سكينى فى كتابها من بى . إنها ظلت : « تصدى مع طليمة المفكرين العرب لكل وائد وطارق فى الحياة الاجتماعية وفى الدعوات التجريبية والإسلامية فلها . توهجت المسألة الاشتراكية فى مؤلفات الغربيين ، وقفت عليها وبحثت فى وجوها ومحتواها ، حتى أخذ هذا الموضوع الخطير يهب فى بعض أرجاء العالم العربى مثل تيار يشق ناره ، ويخف حيناً تبعاً للظروف العالمية والأمر الحكومية والشعبية » ( ٣٧ ) .

.. تبدأ من زيادة كتابها بـ « رومانسية حاملة .. » وتقدم الكتاب بعبارة ثم عن ذلك « من ذا يخلصنى من قسوة التليز » ص ٩ . وتعرض فى التمهيد وهو المقالة الأولى بالمقتطف الى مظاهر عدم المساواة والتناقض بين الثرى تنهب الأرض سيارته والمعدم الذى يتمرغ فى الأرض ككفه حشرة تألف الأرض مسها ، أو الحساء ترتدى أنفخ الثياب وللجواهر ورفة الثوب تحمل طفلاً والذباب يأكل من مأكليها ووجنتيها ما لا تستطيع إزالته لأنها فقيرة حتى من الماء للظهور ( ص ٩ ) . وتتقل من هذه اللوحة الأدبية ومن لغة الشعر الى الحديث العلمى الذى يقتحم صلب المشكلة تقول : « تكاد تكون المشاكل الدولية الأعبى إذا ما قوبلت بالمشاكل الاقتصادية التى يسونها اجتماعية . ومشكلة « المساواة » هى الآن أهم المشاكل وأسماها يطن من كل صوب » ( ص ١٣ ) . إنها تحدد مشكلة بحثها فى عدد من الأسئلة : ما هى المساواة ؟ ولين هى ، وهل هى ممكنة ؟ هذا ما أرغب فى استجلائه فى الفصول التالية بكون انفعال ولا تميز ، بل بأخلاص من شكلت من جميع قواها النفسية والإفراكية « محكمة محققين » . يستعرضون خلاصة ما يقوله الطبيعة والعلم والتاريخ ليثبتوا حكماً يرونه صادقاً عللاً ( ص ١٣/١٤ ) وهى بهذا التحديد تمهد تمهيداً مطلقاً لما ستفتم به دراساتها من حوان تمثلى يستعرض الفكرة من مظلم جوانبها وتكون هى نفسها أحد شخصيلته ( ١٢٩/١٤٩ ) .

.. ولا تنسى فى المقدمة — وفى معظم اجراء الدراسة — قضيتها الهامة من المرأة فباسم المساواة « اعتصمت المرأة فنهضت من تحت قدم السيد الساحقة ووقفت عالية للجين أزاء مسالك الحياة وأعمالها ( ص ١٢ ) وتستشهد بأسماء المفكرين وأصحاب النظريات حيث تتردد أسماء : ماركس ، لاسال ، أنجلس ، برودن ، ياكوبين ، كروبينكن ، وعشرات غيرهم يحضون بذهب دارون - وهوبس ( ص ١٢ — ١٣ ) .

.. ثم تتحدث بعد التمهيد ، فى الفصل الأول ( ص ١٥ — ٢٥ ) عن الطبقات الاجتماعية فتعرض أسطورة خلق البشر — فى الحضارة الهندية — من براها ، وتفسر نشأة الطبقات كما ظهرت فى هذه الأسطورة حيث نشأ عن الآلة طبقات الملوك والجنود والمسال والحالة و ( ص

١٦ - ١٧) . وتتلعب بتأثير من الملكية القارضية - وإن كانت لا تشير إلى ذلك - تاريخ العالم منذ المشاعية الأولى فتقول بسبق الاشتراكية « فينجلو من هذا أن الاشتراكية سبقت كل نظام آخر في حياة البشر ( ص ١٨ ) ثم تبين بعد ذلك منشأ الاوتوقراطية والرق ( ص ١٩ ) وترجع ذلك التمايز إلى سببه الأساسي وهو الملكية تقول : « كان ذلك الفصل الأول من تاريخ الاقتصاد البشري الدائر كله حول ذلك المحور الريب الذي يدمى الملك ، فالحصول على الملك والاحتفاظ به من جهة والرغبة في نزعة من جهة أخرى سببت هذا العراك المالي والاجتماعي الذي لا ينتهي » ( ص ٢٠ ) وتتحدث عن تكون الملكية ( ص ٢١ ) وطبقة الارستقراطية ( الطبقة الثانية ) والطبقة الثالثة ( الخدم ) ( ص ٢٢ ) وتعيّن مع الزمن الفروق الاجتماعية واكتسبت كل من الطبقات صفات تنسب إليها وعبويًا خاصة بها . وتجبرت الطبقات العليا في مساواتها الوهمية وحسبت نفسها من طبقة مختلفة عن طبقة الآخرين ، لها من القابها وثروتها وامتيازاتها ما يفتح لها الأبواب الكاوية على مصراعيها » ( ص ٢٢ ) .

.. وهي تشيد بالداعين للمساواة وتدّد بالتفاؤل عنهما . وهي ترجح أن أفلاطون يوم كتب جمهوريته « ضرب صفحا عن هذه الحقيقة . وتستنكر موقفه » ولا أرى كيف استطاع أغفالها » ( ص ٢٢ ) بينما تشيد بموقف روسو الذي نادى هو وأتباعه بالعودة إلى البداوة الأولى لتحصل الإنسانية على الهدوء المفقود وترتع في بحبوحة السلام والحرية . ( ص ٢٢ ) . ورغم أنها ترى التاريخ في تقديم « يمكن القول أن اتجاه التاريخ البشري بمعنى التقدم والتحسين وإن كثرت حركات الرجعية واللولبية » ( ص ٢٤ ) إلا أنها مع ذلك تبرر الأوضاع القائمة حيث تعبر آخر فقرة في هذا الفصل عن موقفها غير الملن تقول : « لابد من تنوع الصور وتعدد الطبقات . غلولا التنوع والتعدد ما كانت المدينة ولا كان الوجود الحسي » بل وتبرر ذلك بقولها : « ولو لم يكن للفروق من فضل سوى شحذ العزائم وأرهاف القوى والتسابق إلى الأولوية لكي لتقبلها محاولين عبورها بما أوتينا من عزم وكفاءة . والفوز للإصلاح حواما » ( ص ٢٥ ) .

.. وتبين في الفصل الثاني الارستقراطية ( ص ٢٦ - ٤٠ ) ونشأتها ومزاعمها . حيث أن هذه الطبقة ترتبط بالملكية وتستند نفوذها من الدين وهي ملاحظة هامة صائبة من « مي » ، لأن هذه الطبقة تقوم على « التفرع بالقوى البواعث النفسية من عاطفة دينية وخشية ما وراء المنظور . ومن ثم استجلارة الملك بالدين والدين بالملك لتبادل المنفعة »

فيصبح الحاكم حامى حتى المعتاد ورائع منار الفضائل ويصبح الكاهن حامى لواء السلطة الفردية وأول شاهد بأنها آتية من الله » ( ص ٢٧ )  
وظلت القرون الوسطى بعد الأولى ، ترى حالة الألوهية حول الملكية  
وتعصب جبل سلطنتها مشحودا ببتكا العرش الصبدانى » ( ص ٢٨ ) .

.. وقرى ان الاستقرابية ضرورة ومن ثم تبرر وجودها  
( الطبيعى ) وتأتى بتعريف أرسطولها بأنها « أقلية من ذوى الأهلية  
والفضل يسعون في جمهورية فيدبرون منها الشئون وينفذون القوانين  
الموضوعة بأمانة وثقة ويقومون بعصء الحكم حبا بالمصلحة العامة والخير  
العالم . وتأتى بتعريف شيشرون الذى يسمى الاستقراتين الأفضلين  
أو الأمثل بمعنى الاستقرابية الأصلى اذا هو حكم الأفضلين أو حكم  
الأفضل ( ص ٢٢ ) .

.. ومن هنا « الاستقرابية ضرورية لمنفعة الأمة » وتفضل  
أسباب ذلك ( ص ٣٤ ) .. « فهي قليلة الأذى ، وقليلة الظلم ، وهي  
مستودع صفات مستحسنة . لذلك ستبقى زمنا آخر لأنها قريبة الى  
نظام الطبيعة ( ص ٣٦ ) وتطيل في بيان ذلك ( ص ٣٧ ) وتؤيدها بموقف  
شوبهور — الذى طالما هاجته سابقا — لأنه مفيد في تأييد دعواها  
( ص ٢٨ ) — وتؤكد على ذلك باستمرار « ستظل الاستقرابية ،  
ارستقرابية الجماعة وارستقرابية الفرد مادامت الطبيعة ولو تحولت  
منها الأنواع وتغيرت المظاهر وتعددت الأسماء » ( ص ٤٠ ) .

.. وتخصصى الفصل الثالث ( ٤١ — ٥٧ ) للعبودية والرق . اثنى  
تري أنها شيء هام في الطبيعة . فمن عجائب الطبيعة وضعها النقيض  
بجوار النقيض « ومادام الاستقرابية ضرورية فالعبودية تلازمها  
الا انها الحياة غنية بالمسال والذكاء والكرم والصلاح والحب والجمال  
والفخار . على ان في كفتها الأخرى ما يعادل الأولى من شقاء وفقر  
وخمول وقبح وكراه انحطاط ( ص ٤١ ) وتستخد م هيرت سينسر  
( ص ٤٢ ) وأبيقورس ( ص ٤٤ ) لتأييد ذلك .

.. وتقيض في الحديث عن الديمقراطية في الفصل الرابع ( ٥٨ —  
٧٥ ) وترجعها الى اليونان « لم يهتدى زعماء الإصلاح الى أنظمة  
سياسية غير الثلاثة التى ذكرها أرسطو وهي : الملكية أو حكومة الفرد  
والارستقرابية وهي حكومة الأقلية أو حكومة الأمثل ، والديمقراطية  
أو حكومة الشعب . ولئن دانت الميمنة لماخرة بالديمقراطية فان جل  
المدينات المتقدمة — ان لم يكن كلها — نما وترعرع ثم توارى في حضن

الملكية » ( ص ٥٩ ) كما في مدينة مصر القديمة ، والحضارة الكلدانية والاشورية ، ولدى اليهود ( ص ٦٠ ) وعند الفينيقيين والفرس وفي الشرق الأقصى الصيني ( ص ٦١ ) والبلقان ( ص ٦٢ ) وفي اليونان « أخذ الفرد يعرف حقوقه وواجباته . هناك أشرق فجر الديمقراطية » ( ص ٦٣ ) .

.. ولم تنس مصر أبدا في حديثها في الفصول السابقة ( ص ١٢ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٥٩ ) كذلك تتوقف هنا وقفة طويلة أمام الدعوة الديمقراطية في مصر — وهي التي ساعدت على ازدهار مي الأدبي بفضل الحركة الوطنية المصرية — تقول : « وقد لمست موجة الديمقراطية شواطئ الشرق الأدنى — والأصح الأوسط — ولول من هتف بها في مصر لطفى بك السيد ، يوم كان بعضهم يطلقون عليه مزاحا لقب « الفيلسوف الديمقراطي » ولم تقف المسألة عند حد المزاج بل هو لاقى في اعتناق الأفكار الحديثة مصائب واحتمل سخافات » ( ص ٧١ ) — وتبين ذلك بالتفصيل ... ولم تهجى خمسة أعوام حتى صار لمصر الفتاة حزب يدعى « الحزب الديمقراطي المصري » تنسب إليه فئة من أرقى الشباب المتعلمين في أوربا ، العائدين من مدارسها العالية بمعتبر الشهادات ومحترمي الألقاب ( ص ٧١ ) وهو ما يبين طبيعة التكوين الطبيعي للحزب لذا نجد مي نفسها ترى أنه مقابل ( هذه الحرية ) وعلى مقربة من هذا التساهل والانصاف تقوم أرستقراطية مزعوجة لأن موقف الأجير المصري أزاء صاحب الأرض يكاد يكون — فضلا عن موقف العامل المصري أزاء الممول — موقف الرقيق أزاء الشريف في نظام الإقطاع ( ص ٧١ ) .

.. ان الديمقراطية لا تقنع مي كما يقنع ما تصنعه في مصر . وفي أمريكا التي « يخيّل لنا أنها أقرب الأمم إلى الديمقراطية » هل حالت المساواة دون ما يقابل به البيض السود من أضرار واحتقار ؟ أنها تنف أمام القائلين بالديمقراطية متسائلة « أين المساواة التي تدعون ؟ » لذا تستعرض مذاهب أخرى أحدث عهد في الفصول التالية .

.. تتناول في الفصل الخامس الاشتراكية السلمية ( ٧٦ — ٨٧ ) لأنها ستخصص الفصل السادس للاشتراكية الثورية ( ٨٨ — ١٠٠ ) .

وتتناول الاشتراكية بالتعريف فهي ترى أن كل تطور في السياسة والتشريع والأخلاق والفكر ناتج عن التكيف الآلي والتحول الاقتصادي ( ص ٧٧ ) وهي ترجعها إلى أقدم مرحلة في تاريخ البشرية ( ص ٧٩ ) وقد أوحى إلى أفلاطون كتب الجمهورية ومن الكتب التي وضعت فيها يونوبيا توماس مور ومدينة الشمس كالماتيل واليونوبيا الجديدة لويلز الإنجليزي — وهي هنا تخطط بين الاشتراكية العلمية والتفكير اليونوبوي .

الذى سبقها - « وتبميز بين نزعيتين في الاشتراكية : النزعة الالسانية الثورية او الماركسية والنزعة السلمية التى يجوز ان تمتع بالفرنساولية ( ص ٨١ ) وكما بينت في حديثها عن الديمقراطية موقف لطفى السيد . تناول هنا « في سياق الكلام على الاشتراكية السلمية » الحزب الاشتراكى المصرى « الذى اعلن بروز جرائه في شهر اغسطس المنصرم ( ١٩٢٢ ) فكان مسالما الى حد اغاظ الأستاذ عزيز ميرهم بسكرتير الحزب الديمقراطى ، من جهة تخوف لكونه من المحافظون وعلى رأسهم فضيلة السيد محمد الفقيى التفتازانى شيخ السادة التفتازانية من جهة أخرى قامت بين هذه النزعات الثلاث مناقشة اسفرت عن امر واحد هو ان جميع المناقشين محقون في ما يدافعون عنه . ( ص ٨٣ ) .

.. وتوضح مى ان عزيز ميرهم اسفحت الاشتراكية المصرية على « استكمال اشتراكيها » ليس بصفتها سكرتيرا للحزب الديمقراطى ، ولكن بصفته الشخصية المجردة . ولقد اجاب سلامة أفندى موسى أحد أعضاء الحزب الاشتراكى بما يدل على تصميم الاشتراكيين المصريين على المسألة وعلى ان رائدهم الاصلاح التدريجى . وتستشهد بقول سلامة موسى : « ومع تمنينا نجاحهم ( البولشفيين في تجربتهم العظيمة فلنا ان نتصح بالطفرة وسيكون رائدنا القنرج والتطور . ولا شك ان الاشتراكية المصرية ستكتسب لونا خاصا بتأثير الوسط المصرى والمزاج لا يمكننا ولا نرغب في تعيينه الآن ..... ويضيف وأظن انه من الممكن ان نقتع طبقة ( وتضع مى ثلاث علامات تعجب !!! ) من الأغنياء الحسنى النية بأفضلية الاشتراكية على النظام الراسمالى الحاضر فلا يحتاج الاشتراكيون الى اتخاذ خطة عدائية نحو الأغنياء » ( ص ٨٤ - ٨٥ ) ويفيض في بيان ذلك ردا على محمد حسين هيكل ( ص ٨٦ ) وتعلق مى على موقفه هذا بقولها : « هذا ما يقوله الاشتراكى المصرى الذى حذا حذو هنرى جورج وسائر الاشتراكيين المسالين ابتداء من سان سيمون الى أوسيب لوريه في الاستكانة عند أمله بنجاح مساعيه ولم يزد . ترى لو لم تقتنع تلك « الطبقة الكبيرة من الأغنياء » فهذا حدث ؟ لو تراه لم يزينوا لأن السكوت اقصم من الكلام في بعض المواقف ؟ ( ص ٨٧ ) .

.. ويتضح من ذلك رفضها للموقف المسالم للاشتراكية السلمية كن هل معنى ذلك موافقتها على الاشتراكية الثورية التى خصصت لها الفصل السادس ( ٨٨ - ١٠٠ ) حيث تبين مصادرها الثلاثة ( ص ٨١ ) تعرض لها . ولكن لا تتخذ منها موقفا حازما محسداً فهى تقول : « الفد للاشتراكية بلا ريب ولكنها ستقلب على أرها بعد أن تشيل



الاجتماع ما تستطيع أن تأتي به من التعديل . الغد للاشتراكية ولكنها لن تكون أوفى من الديمقراطية في تنعيم عودها . الغد للاشتراكية ولكن من بين الطبقات المتساوية بالمساواة الجديدة ستهضف فئة غقطوا وتطفو على الطبقات الأخرى ، طبقة ارستقراطية المستقبل التي ستخلفها الكفاءة الشخصية وتقسيم العمل المحتم اليوم والامس والغد . الغد للاشتراكية ولكن الفردية ستظل منتصبة قريبها على الدوام . الغد للاشتراكية ولكن مابعد الغد لنظام آخر سوف ينبثق من قلب الاشتراكية التي هي مذهب انساني . فهي بذلك خاضعة لطبيعة الانسيان تملأها الحسفات والسيئات ويستحيل فيها للكمال — الا اذا بقى لها ذلك الكمال مثلا اعلى تتبعه ويظل هامها اياهها الى منتهى الدهور ( ص ٩٩ — ١٠٠ ) .

.. وتعرض في الفصل السابع للفوضوية ( ص ١٠١ — ١١٢ ) وتحدد الفرق بينها وبين الاشتراكية ( ص ١٠٢ ) وتنتهى من ذلك الى « ان الفوضوية مذهب محزن مسروع وهو على حدائنه نشأته نو تاريخ مضرج بالدماء » ( ص ١١٢ ) لكن من خلال تعق كروبكتن وبرودون ويكونين ومقارنتهم بالماركسية مقارنة تتم عن مهم وثقة . ثم تنتقل الى الفصل الثامن عن العممية .

.. ويقع الفصل الثامن في خمسة عشر صفحة ( ١١٣ — ١٢٨ ) تعرض فيه للعممية ، وهي اسم قديم كان ومازال يطلق على المذاهب الفلسفية القائلة بأن لا شيء موجود ولا شيء يمكن أن يعلم — على نحو مذهب جورجياس اليوناني . ومذهب فيخته تلميذ كانت واستاذ شليخ ( ص ١١٣ ) . وتوضح الخلط الذي ألفه الناس بين الفوضوية والعممية ويبين أوجه الشبه والاختلاف بينهما ( ص ١١٤ ) وتعرض انكار منظرى العممية أمثال لفروف وهرزن وغيرهم ولا تنتهى من العممية الى موقف واضح ومطر لضرورة الوصول الى نتائج تعتمد فى ختام حلقة أخيرة لكن على شكل تمثيلية بعنوان يتناقشون ( ص ١٢٩ — ١٤٩ ) .

.. وترتبط التمثيلية بالكتاب ارتباط عضوى وهي تدخل فى صميم دراستها ولنا أن نتوقع انها تحمل طابع الحوار العقلى والذهنى أكثر من الدراما لانها تعيد مرة ثانية الآراء المختلفة التى عرضتها «ى» فى الكتاب دون أن تخرج منها نتيجة عن أى المذاهب اصلح لتحقيق المساواة وامام عدم التوحيد واتسافنا مع آخر مسطور المقدمة « شكلت من جميع قواها النفسية والادراكية « محكمة مطفين » يستعرضون

خلاصة ما تقوله الطبيعة والعلم والتاريخ ليثبتوا حكمها بيرونة صادقا عادلا » ( ص ١٤ ) ومثل الكتيب الذي يتوارى خلف شخصيات عمله أوجدت في زيادة أوجدت في عدد من الشخصيات (٩) يتبنون وجهات نظر الاتجاهات المختلفة وكانت هي أحد هذه الشخصيات .

.. وتعد مقدمة التمثيلية خلاصة صادقة لموقف « مي » في الكتاب حين تقول له السيدة جليسة ( - وهي أولى الشخصيات التي تفكرها مي - معلمة مي في الماضي . فطنة معتدلة الرأي ) اني تسرأت مقالتك عن المساواة « بمنتهى الاهتمام . وانتظر الباتي منها لأدرك النقطة المعينة في فكرك ، وقد هيات من الاستنتاج والاستدلال ماهيات لا يصلنا بها . ترد مي : النقطة المعينة ! اذا دل بحثي على ان لدى شيئا معيناً أقوله فقد فشلت حتى في التعبير عن رغبة سألتي الى مجالحة هذا الموضوع الجبوح .

وتقول ثانيا : حسبتي مقبلة على موضوع لي ان اعالجه على ما أريد ، فاذا بالموضوع يعالجنى قائفا مي من تيار الى تيار ومن حيرة الى حيرة وهذا أردت سؤالا لبقته على نفسي مرارا خلال هذا البحث : اين انا الآن ؟ اين أنا ؟ .

.. هذا هو موقف مي زيادة اذن . لكن يبدو انها اقرب الى الاشتراكي كما يتضح من تعاطفها الشديد مع شخصية عوني ( فجل السيدة جليسة ، اشتراكي متحمس وذو قلب مخلص نبيل ) . وكذلك مع شخصية عارف الذي تعرفه بأنه ( اديب عرف الناس وتالم فادت به المعرفة الى شيء من الجبود ولكنه يخفى وراء مظاهر القسوة والتهكم طبيعة حارة صادقة خيرة ) وربما كان عارف اهم الشخصيات بالنسبة لها من حيث انه كان من اكثر الشخصيات ايجابية في الحديثين : تحدثت مي ثلثي مرات وعوني احدى عشر مرة بينما تحدث عارف خمسة عشر مرة . وتختتم « مي » كتابها بعد التمثيلية برسالة منه ( ص ١٥٠ - ١٦٣ ) .

يقول لها عوني وهو ينصرف من بيتها بعد انتهاء الحوار : شكرا ايها الأنسة . واسمح لي أن أردد التعبير عن ثقتي بلك منضمة الى صفوفنا بحكم فطرتك ونزعتك الفكرية . وبى اقتناع بان السعادة النسبية ممكنة لبنى الانسان ولا سيما وأن فكرة الارتقاء والسعادة هي وليدة العصور المتأخرة بعد أن تعاونت الأديان والفلسفات على اقناع الانسان انه ذوذة صغيرة تتبرغ في التراب أمام وجه الخالق .. والثورة أبدع مظهر من مظاهر الاستياء . شرف الانسان قائم بانصاف الآخرين كما ينصف نفسه . والنفوس الكبيرة قلعة أبدا لا ترضيها غير اللاتهاية .

.. ومع هذا فإن « مى » تظل حاضرة كما يتضح من آخر سطور كتابها حيث تقول : ها آنذا وحدى ايها الليل فانهنى ما على أن أدرك ! ها آنذا مستعدة اينها الحياة فسريرنى حيث يجب أن أسير !

### سقوط

.. ينبغي علينا أن نتوقف قليلا أمام كتاب المساواة الذى يعد بحق من أهم كتابات « مى » زيادة والذى يضيء ناصية هامة من نواحي تفكيرها وهو من أوائل الكتب التى تبحث فى الاشتراكية والنظم الاجتماعية المختلفة . تتناول « مى » زيادة هذا النظم بالعرض والتعريف الموضوعى الذى يختلف عن عرض الداعية الى مذهب ما . فتحاول أن تكون موضوعية لا تتحاز الى مذهب دون آخر رغبا اننا نستطيع أن نتبين من بين السطور موقفا ما لها .

.. والكتاب يعبر عن مدى الماهية يختلف المذاهب والامكار القديمة والحديثة تعرض للحضارات المختلفة الهندية والصينية القديمة والكلدانية والآشورية والفينيقية . وكذلك للاديان المنزلة الثلاثة . تعرض آراء أفلاطون وأرسطو وأبيقور وشيشرون كما تعرض اتجاهات ماركس وإنجلز ولاسلال بجانب آراء باكونين وكروبوتكين ولغروب وهرزن لكن أهم ما فى كتابها هو اهتمامها بمصر تتحدث عن الديمقراطية فتذكر لطفي السيد وعن الاشتراكية فنجد أسماء عزيز ميرهم وسلامة موسى يرد على حسين هيكل والتفتازانى صاحب الأجساد الدينية وغيرها . أن مصر فى تفكيرها والمساواة التى تبحث عنها هى ما عجزت الأحزاب المعاصرة لها عن إيجادها وتبحث فى هذه المساواة بأسلوبها الرومانسى من أجل غاية أخلاقية لكنها تظل حائرة .

### الهوامش والملاحظات

- (١) يمكن أن نستقى كثيرا من عناصر تاريخنا الفكرى المعاصر : اعلامه ، قضاياء ، صراعاته من خلال الدوريات - بالإضافة للكتب - وقد أتت الصحافة العربية دورا هاما أثبتت العربى فى بداية القرن وتخص بالتحديد جهود كل من مجلة المتكلم والهلل والمصور ومجلة الحديث الطبية وغيرها كالمجلة والثقافة والاديب والاديب .
- (٢) قامت الدراسة فى الجامعة المصرية على جهود أساتذة مصريين ومستشرقين وبالتسبة للفلسفة فقد تولى على تدريسيها من الأساتذة كل من سقانيلا المستشرق الإيطالى وسلمان بك محمد ١٩٠٩/١٩١٠ ثم لويس ماسينيوس الفرنسى والتشيخ طنطاوى جوهري ١٩١٢/١٩١٣ وتوقف تدريسيها بعد ذلك حتى جاء الكونت دى جلارزا - وكان مصليا يعمل بالحكم المختلفة بمصر وتولى تدريس مائتى الفلسفة العربية والأشلاق . وتاريخ الفلسفة واستمر فى هذا العمل مدة طويلة استمرت ستة سنوات منذ العام

- الدراس ١٩١٥/١٩١٤ . وقد الفت عنه « م » دروسها في الفلسفة في هذه الفترة .  
 (٧) طاهر الطنطاوي : لطيف من حياة م ، كتاب الهلال - القاهرة ١٩٧٤ .  
 « وقد استفدت من من اعيد لطفي الذي كان يعطيهما للقرآن قراءة وتلاوة » .  
 (٨) المصدر السابق ص ١٢ .

(٩) اصدرت في ديوان واحدا بالفرنسية ١٩١١ . ولم تكتب او بمعنى اني لم تجد  
 كتابة الشعر بالعربية وكان اسهلهاها الثغرة وليس الشعر هو أهم ما تجمته لأدب العربي  
 الحديث .

- (١٠) د. زكي مبارك : مجلة صدرت المرأة القاهرية ديسمبر ١٩٤٩ ص ٢٦ .  
 (١١) ص زيادة : « وصف فرقة في مكتبة » مجلة المقتطف مجلد ٥٢ عام ١٩١٨  
 ص ٤٦٥ .

(١٢) عدى شعراوي : كلمتها في الدين ص زيادة في حفل الاقتصاد النسائي المصري  
 خاص ص ١٦ .

- (١٣) د. طه حسين : اثر في الأدب . فصل ثلثينها ص ٢٢ - ٢٤ .

(١٤) المصدر السابق ص ٢٢ .

(١٥) نفس المصدر ص ٢٤ .

(١٦) سلامة موسى : المجلة الجديدة « الاكاديمية » .

(١٧) طاهر الطنطاوي : المصدر السابق ص ٤٥ .

(١٨) ص زيادة : فرقة في المكتبة . المصدر السابق .

(١٩) درس جلارزا مابتي : القاسفة العربية والاخلاق كما درس مادة الفلسفة  
 الصلبة وقد نشر كتابين في المادة الأولى وحصلنا على مخطوطاته في تاريخ الفلسفة  
 اليونانية الجزء الخامس بفسار الاغلاطونيين ويقل جزء أول سابق على هذا الجزء  
 مفقود نساوول الحصول عليه لتكمل مؤلفات جلارزا . الذي يعد من أهم  
 مدرسي الفلسفة بالجامعة الاهلية مع سنتيلانا وماسينيون . والمقتطف السابق من  
 مقالها البعث المتيد وهو توسيع بالعربية للمخطبة التي لخصتها في بالفرنسية في  
 حفل تذكريم انكونت دي جلارزا في ١٢ ابريل ١٩١٧م وقد نشرت بالمقتطف مجلد ٥٥ عام ١٩١٨م  
 ص ١٢٩ ثم نشرت بعد ذلك في كتابها « كلمات واشارات » .

(٢٠) المقتطف ١٩١٨ ص ١٣١ .

(٢١) المصدر السابق ص ١٣١ .

(٢٢) نفس المصدر السابق .

(٢٣) ص زيادة : المرأة والتدين . خطبة بالنادي الشرقي بالقاهرة ٢٢ ابريل  
 ١٩١٤ نشرت بالمجلد ٤٤ من المقتطف ١٩١٤ ص ٥٢ وما بعد وكذلك بكتاب « كلمات  
 واشارات » .

(٢٤) ص : المصدر السابق .

(٢٥) نفس المصدر السابق .

(٢٦) ص زيادة : المجلد الثالث : من كلمات واشارات .

(٢٧) ص زيادة : غاية الحياة ، المقتطف مجلد ٥٨ عام ١٩٢١ ص ٤٦٦ - ٤٧٤ .

- (٢٥) د. محمد حسين هيكل : في الفلسفة ، ظل تعيش في . ص ١٨ .
- (٢٦) في زيادة : رسالة الكتيب إلى الحياة العربية . مجلة الحرية الوثقى ١٩٢٨م.
- تقلا من فاروق سعد : بقلقت من هذائقي في منشورات زهير بعلبكي بيروت ١٩٩٠
- (٢٧) طاهر الطناني : اتيكاف من حياة في ص ٤٨ .
- (٢٨) المصدر السابق في ١١٧ ، ١١٨ .
- (٢٩)
- (٣٠) من رسالة في إلى أمجد البريجاني انظر فاروق سعد في ٨٦ .
- (٣١) طاهر الطناني في ٧١ .
- (٣٢) كتبت في عن الكاتب والفيلسوف الوجودي السيلسي الاسباني « ميغيل أونامونو » في مجلة المتكف مدد فبراير ١٩٢٥ المجلد ٨٦ في ١٢٢ - ١٢٩ حيث عرفت في به كسيسي وتصلبي وباهت وكتب مسرعي .
- (٣٣) في : ميكلانجلو : الهلال أبريل ١٩١٨م .
- (٣٤) في زيادة : لدفيع بيتونون : المتكف مارس وأبريل ١٩٢٧ مجلد ٧ .
- (٣٥) تفرق هنا في تفرقة هامة بين الفلسفة ، وعلم الكلام . فقد سجل الفلسفة علم منذ مفكرى الاسلام ومهد لها السبيل وترى في أن « مذاهب علماء الكلام في التي نهبت أبهتات الفلاسفة وناظرتهم فكانوا بما فكوا وما أوجدوا اسنادة الفلسفة الحديثة » كما تقول في مقالها « حياة الفلاسفة ورونها ولماذا تبقى العربية حية » . مجلة المتكف ١٩١٨م .
- (٣٦) في زيادة : الحكم ونطلب الحكمة من كتاب ظلمات واشعة .
- (٣٧) برجسون : مبعما الدين والأخلاق ط ١ - ترجمة سلمي الدروبي دار الفكر المصري القاهرة ١٩٢٥م .
- (٣٨) برجسون : الضحك ترجمة أندروبي وعبد الله عبد الدايم دار الفكر القاهرة ١٩٤٧م .
- (٣٩) برجسون : الطاقة الروحية : ترجمة سلمي الدروبي - دار الفكر القاهرة ١٩٤٦م .
- (٤٠) برجسون : التطور الخائلي . طخيص . القاهرة ١٩٤٨م .
- (٤١) برجسون : رسالة في المعطيات لوجدان البديوية ترجمة كمال يوسف الحاج ، بيروت ١٩٤٥م .
- (٤٢) برجسون : المادة والذاكرة ترجمة : أسعد درقلوي وزارة الثقافة السورية ١٩٦٧م .
- (٤٣) برجسون : المدخل إلى الميتافيزيقا ترجمة د. أبو ريان في كتابه الفلسفة ومباحثها مكتبة دار نشر الجامعات الاسكندرية .
- (٤٤) أندريه كريسون : برجسون ترجمة : د. محمود قاسم الانتاجي المصرية القاهرة بدون تاريخ .
- .. وهناك ترجمة ثالثة للكاتب قام بها نبيه صقر ، منشورات عويدات لبنان ١٩٦٢م .

- (٤٥) برجسون : فلسفة الاحكام المختطف يونيه ١٩٢٦ ص ٦٥١ - ٦٥٩ ، وايضا مقال « المدة والحياة في حرب » المختطف مجلد ٩٧ يونيو ١٩٤٤ ص ١١ - ١٦ .
- (٤٦) كمال يوسف الحاج : هنري برجسون - منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٤ - ١٩٥٥ م .
- (٤٧) د. زكريا ابراهيم : برجسون الطبعة الاولى القاهرة ١٩٥٦ ، الثانية دار المعارف ١٩٦٨ م .
- (٤٨) د. مراد وهبة : المذهب في فلسفة برجسون . دار المعارف القاهرة ١٩٦٠ م .
- (٤٩) د. مراد وهبة : « الثلاثون عند برجسون » مقال في مجلة علم النفس المجلد ٨ العدد ٢ اكتوبر ١٩٥٢ ، يناير ١٩٥٢ ص ٢١٢ - ٢٢١ .
- (٥٠) د. مصطفى سويك : « معنى التكتل الاجتماعي عند برجسون » مجلة علم النفس المجلد ٥ العدد ٢ اكتوبر ١٩٤٩ - يناير ١٩٥٠ م . ص ٢٠٢ - ٢٣٦ .
- (٥١) غارول سعد : « بركات من هداياك في » منشورات زهير بطيبي بيروت ١٩٧٢ ص ١٠٤ .
- (٥٢) اسبيتوزا : رسالة في اللاهوت والسياسة ترجمة وتقديم وتعليق د. حسن هنفي مكتبة الانجلو المصرية الطبعة الثانية - القاهرة .
- (٥٣) مي زيادة : هنري برجسون ، المختطف افسطس ١٩١٨ ص ١٤٨ .
- (٥٤) المصدر السابق ص ١٤٩ .
- (٥٥) نفس المصدر ص ١٥٠ .
- (٥٦) نفس المصدر ص ١٥٢ .
- (٥٧) المرجع نفسه نفس الموضوع .
- (٥٨) مي زيادة : هنري برجسون مختطف سبتمبر ١٩١٨ ص ٢١٨ .
- (٥٩) المصدر السابق ص ٢١٩ .
- (٦٠) انظر ص ٢٢٠ - ٢٢١ .
- (٦١) نفس الموضوع ص ٢٢١ .
- (٦٢) انظر ص ٢٢٢ - ٢٢٥ .
- (٦٣) تكون البحث من مجموعة من المقالات في : الطبقات الاجتماعية ، الارستقراطية ، العبودية والرق ، الديمقراطية ، الاشتراكية ، السبية والثورة ، القوسية والدية لم هوارد تجلي نكتم به الدراسة وقد نشر في المختطف سنة ١٩٢١ - ١٩٢٢ المجلدات : ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ .
- (٦٤) فرح أنطون : الدين والعلم والمال .
- (٦٥) غارول سعد : المرجع السابق ص ٢٨٤ .
- (٦٦) نفس الموضوع .
- (٦٧) وداك سكافيني : مي زيادة دار المعارف بصر ١٩٧١ ص ١٠٤/١٠٢ .
- (٦٨) مي زيادة : المساواة مؤسسة نوفل بيروت لبنان ط ٢ عام ١٩٨٠ - وسنتمتع في تعديد ارقام الصفحات في تحليلنا لا فكر الكتاب بلكر ارقام هذه الطبعة اهام كل استشهد داخل النص .

رد على الدكتور زكى نجيب محمود

## يا شيخنا الجليل .. العواف عليك .. ١

عبد الحكيم قاسم

يا استاذنا زكى نجيب محمود ! قرأت مقالك فى الأهرام يوم الثلاثاء الأول من شهر أكتوبر . حول هذا المقال والمقالات التالية أريد أن أجرب بعض ما خطر لى من آراء وأفكار . هل تدفعنى الى الكتابة تلك الرغبة الطبيعية عند الصغار تحرضهم على التطاول والجراءة ؟ هل التمس الوجاهة بل أن أجعل من نفسى ندا لك يناقشك الكلمة بالكلمة ؟ ربما ، لا أبرئ نفسى .

ولا آخذها بالملامة والمعاتبة . فانك قلت ، وعلى من قال أن يسمع . تلك ضريبة تستلبيها من الفكر حرية الفكر . أقبل مقاتلى إذن ياسيدى على مقدار ما فيها من الإصالة ، وما فيها من الخطأ ، انها فى الحالين دائرة حول ما قلت كاشفة عما فيه إن كان ذلك حقا أو كان باطلا .

فى ذلك اتقدم اليك بما قلت أنت فى مقالك راجيا : « أن تتسع صدورنا لما يقوله بعضنا لبعض ، فكلنا طلاب حقيقة نسعى الى ادراكها والعمل بمقتضاها ، ولا ضرر فى أن يصحح احدها الآخر ، بل لابد أن يصحح احدها الآخر لتحرك حياتنا الفكرية نحو ما هو اصح واكمل .. » .

\* \* \*

ذلك حسن وجميل . لكلك بدأت حديثك بخين الى روضة ريجنت فى لندن ، وأنا عجبت ، من أين تأتى لك فى غربتك فى ماصمة بلاد الانجليز أن تكون هكذا سعيذا ومتللا وحكيما ؟ ان الانجليز مثلهم فى ذلك مثل الشعوب الغربية يكرهون الاجنبى يزدرونه وينفرون منه لجرد اختلاف لون بشرته وعينه وشعره ولجرد اختلاف سلوكه وعاداته ودينه وفهمه للعالم وقبهِ الخلقية ، يكرهونه مهما كان ذكيا أو متوقفا أو مبثا مهذبا ، يكرهونه لمغايرته والى الرفض المطلق .

هل كنت بحاجة من هذا ؟ اذن مكيف ، وكيف تأتي لك ياسيدي في غريبتك كل ذلك السلام النفسى والتفلسف ؟ حتى اننى واذا اقرا كلماتك تصورت انك كنت في الفردوس . لكلك من حيث كنت يا سيدي تهب علينا وماتزال طوال تاريخنا الحديث الرياح السوداء المسومة . مراكب البضائع والعساكر والمدافع ، الطائرات المظلة المغيرة المهجدة . التصريحات المنذرة المخدرة ، ثقلة الاعتداد بالنفس ازدياء الغير ، فن الامان والاعتراف والعنف . كيف تم اذن لروضة ريچنت ان تنعزل عن هذا الصمت في احدى عواصم الغرب ؟

صديقك يحكى انه لم ير لبستان الورد في روضة ريچنت شبيها ! .  
ان هذا رجل رآى من الدنيا اقل القليل . وخلق به لذلك ان يحزن ، وان يحزن جدا لانه لم ير الورد في جنينة عمدة بلعنا البندرة مركز السلطة غريبة الحاج ابراهيم عطية رحمه الله رحمة واسعة ورحم بستانيه محمد السيد الذى كتب بلغة الورد على ثرى الجنينة عجائب السطور .



ذلك كذلك . اما الحديث عن الهنديين المسلمين على الدكة في روضة ريچنت فالامر فيه ان النقل عن هنديين مسلمين يضى على خبرهما غرابة تجعل الخبر أقصد على الفعل في عقول العامة بحيلة في من الحكى كان عشى ان يفتزه عنها عالم كبير مثلك تملئ قلوبنا وعقولنا تنصنا ونهسة ان رأينا يوم بالسكلام .

ما الهندو في لندن ؟ جماهير من الفقراء هاجروا من بؤس الحياة الهندية ليشغلوا بلحط الأجور في أكثر الاعمال مشقة وقذارة في الصناعة والخدمت في المجتمع الانجليزى . وعليه فهم ناس عليهم بنياتهم ودينهم قليل ، فما الذى يجده عالم ناضل مثلك في حكمة هؤلاء ؟

لكن لا بأس . ربما هذان الهنديان المسلمان اللذان تحدثنا على الدكة في روضة ريچنت كانا قطبى ومقتهما علما وفقها وحكمه . انا لا نأخذهما الا بما روى عنهما . حاصل ذلك ان الساجد هو المسجد في آن ، وفجوى العبارة ان المعول عليه هو احسان السجود لا مكان ذلك . فليصل المسلم حيثما أراد ، عليه غقط أن يحسن الركوع والسجود .

هذا اجتهاد يدل على نسيان لا يفتر لأصل من الاصول الاسلامية الكبرى حاصلة ان المسجد معنى أعلى من الساجد ومن السجود . بذلك تكون صلاة الجماعة الحاضرة في المسجد — بصفتها هذه غقط . افضل



من الصلاة في غير مسجد — وبذلك فرضت الجمعة ، وإن يذر المسلمون البيع ويسعوا الى ذكر الله ، وبذلك سنت صلاتا العيدين السعدين .  
المسجد في الاسلام مرفق شامق الاعمية ، والاجتماع والحضور من اشد المكونات خصوصية في ضمير الامة الاسلامية ، فسيان ذلك لا يبرره حسن النية .

لكذك ياسيدى فتفت عن هذا بما قاله هندي جالس على حكة في روضة في بلاد الانجليز ، سواءا اكل هذا الهندي عابلا في مرفق النظافة في لندن او كان قطب وقته ، فرحت بالقول دون ان تهتحنه .

ثم اردت ان تبيعنا البضاعة الكاسدة مقدمتها لنا في اطار من روضة ويستان ورد وجلسة تلب على حكة . اعانوك ياسيدى اشد المعقبة على انك سقت لنا خبر الهندي الملقون في اطار من انشاد يريد ان يوقظ الشعب ، انشاد يخشى منه ان يخدر القوة على النقد . فما الذي اردت بعد هذه المقدمة ان تقول .



تقول ان الرقعة من الدنيا التي يعمرها المسلمون : « نوبك ان تكون في مجموعها اقل بلاد الدنيا نصيبا من التقدم باي مقياس تختاره لنقيس به من تقدم من الشعوب ومن تأخر .. » ثم تضيف ياسيدى قائلا : « اللهم الا اذا اخترنا الاسلام في ذاته على انه هو التقدم .. » وانعبارة الأخيرة موجعة بما فيها من تهكم ، لبس لانه حق ، بل ترفع القرب على اهله والاقرين . لتكني اصرف عن ذلك عقلي وقلمي ، وانزعك ياسيدى فيما قلته عن قلة تقدمنا نزاعا شديدا .

وانا في ذلك لا ازعج المفخرة بقوى في مصر ، ولا بالخوانى في العقيدة في امفانستان . انما انا متدبر امر التقدم في الحضارة الغربية . اليس هو التوسع حتى ابادت شعوب امريكا الشمالية وكندا واستراليا وجنوب افريقيا وفلسطين وتعمير اوطان هذه الشعوب بلجناس اوربية لاقامة (ديمقراطيات متقدمة ) في هذه الاوطان ؟

ليس التقدم الغربي هو استثمار افريقيا كلها ومعظم آسيا وامريكا الجنوبية ؟ واليس هو الان دفع شعوب هذه الاصقاع الى الدمار الاقتصادي والاجتماعي والعقلي بالحروب الصغيرة والمساعدات الاقتصادية ومشروعات التنمية وغير ذلك ؟

ذلك هو التقدم الغربى كما ينعكس على العالم ( غير المتقدم )  
ويشكل مقدار اهله . نشاط وفكر تحركه فلسفة الاعتداد بالنفس وازدراء  
الغنى وتبرير ابدته او استعباده او استعمار له او افقاره حتى الجنون  
او الموت . ذلك ماضى عشته قلنا للتاريخ . وهو حاضر اميشه رجلا  
مصريا يقسم قدر مصر مع ناسها خمسين عاما طويلة . بذلك اتصور  
كراهية عميقة لا سبيل فيها الى مفخرة او تسامح .

فاذا كنت فى روضة ريجنت يا شيخنا الكبير متأهلا متفلسفا حكيما ،  
افلم يجنح بك الخيال ناحية فصول من التاريخ سطورها شتأونا ؟ واذا  
صرفتك عن الانشغال بنا المشاغل افلم تفكر فى الناس الانجليز حولك ؟  
كيف ينعكس عليهم التقدم التقنى الانجليزى ، مثلهم فى ذلك مثل الناس فى  
اى قطر من أقطار الغرب الصناعى ؟ اقول لك ياسيدى الذى عابنته  
ولم تره ، او رايته ثم كلمته غشا .



ان الغرب الصناعى ياسيدى يؤمن بالانتاج وبالريح وتكيس الريح .  
هذه عقيدة لا تعلوها عقيدة اخرى دينية او فلسفية او اخلاقية  
او اجتماعية . بل ان الانتاج والريح عقيدة تشكل كل العقائد وتكتب  
سطور كل الفلسفات بلا استثناء واحد صغير . انه اذن لا دين ولا فلسفة  
ولا خلق ولا وسائل اجتماعية تجسر على أن تكون عبثا على حركة الانتاج ،  
او أن تكون سببا فى اضطراب ايقاعها المتدفق المضطرب الرهيب . فاسأل  
اخذن عن حروب القرن التاسع عشر والعشرين ، واسأل عن الحروب  
حولنا ، فى ديارنا وديار غيرنا ، انها ياسيدى ، هذه الحروب وبشاعتها  
التي لا توصف ليست فى سطور قصائد صغار الشعراء ، وليست فى  
كلمات تصريحات صغار الساسة ، انها فى دفاتر حسابات تجار اوربا  
وامريكا واليابان حيث التقدم ايها الشبنغ العزيز الغالى .

ذلك ما تعرفه انت ولم اضف الى علمك فى ذلك جديدا . ونعم ايضا  
ان ايقاع الانتاج قسم المجتمعات الاوربية الى طبقات شديدة الميزة عن  
بعضها البعض وشديدة النطية فى السلوك والفكر والمزاج وحتى فى  
التكوين الخلقي . بذلك لا يولد الاتيمان فى عالم حر تتكون فيه ارادته  
وعقله وجسده من تجربته الطليقة المطبوعة بخصائصه كما أراد له الله  
العلى القدير ، لا ، بل انه يولد فى طبقته ليزيد عليها رقما حسابيا هو هو .  
قدر حديدي مثل حذاء ياباقى يلقى قوة النار فى داخل الحيوان ويضربه .

فى ذلك لم اضف لعلمك جديدا ، ذلك مكتوب فى الكتب الدرجة  
والصفحة المبصرة . ومكتوب ايضا ان الانتاج لا يتحرك خلف رغبت

الإنسان ليشتبهما ، بل هو يخلق الرغبات ويصوغها ويشكلها فتكون الأنواق والشهوات تتولد منها أنماط الفكر والسلوك فتتحول المجتمعات هناك الى مزارع شاسعة لغفران التجارب . ونحن أيضا . انظر الينا نشترى من الغرب بالدينون ما لا نحتاجه ، نشتهى المطبات قبل أن نفوقها، نستطعمها وهي فاتنة مسمومة . نرتدى آخر ما ابتكره الغرب من أزياء دون أن ننظر في المراه لنرى هل لائقة علينا . نشترى من السيارات ما لا نحتاجه وما يسم أجوارنا ويزعج شوارعنا ويحول حياتنا الى جحيم نبني بمواد بناء ومواصفات غريبة بيوتنا حارة صيفا باردة شتاءا نقبع في قيعانها موجدوعين نيتقسم في بلاهة عن أسنان تالفة .



الانتاج والتوسع في الإنتاج دون التساؤل عن الاحتياجات الانسانية للإنسان أو التساؤل عن صيانة كيان الجمعية . وايضا واكثر بشاعة دون التساؤل عن سلامة البيئة الطبيعية للإنسان ، الأرض والجبال والأنهار والهواء والأجواء . المصانع تلقى بالبقايا الكيماوية السامة في الأنهار وتدفننا في الأرض المداخن ومواسير عادم السيارات تطلق الدخان المسموم في الهواء يتنفسه الخلق والنبات . شوارع السيارات الشاسعة الطويلة تكتسح المسافات وتهدد الحياة بالعوان على الإيقاع الانساني للحياة .

بذلك فانه في الخمس سنوات الأخيرة مات اكثر من الربع من انغابات في ألمانيا . هل تحب الشعر الألماني ياسيدى ؟ أنا أيضا ، أعزى نفسي وأعزيك في مصابنا الأليم عن غابات ألمانيا الرائعة التي ساهمت جنب قريحة الإنسان في خلق ذلك الشعر العظيم .

وأيضا فان بحر الشمال تحول الى حوض ملء بالنفايات الكيماوية السامة حتى ما تستطيع أن تعيش فيه دودة . وبشكل عام فان الخمروات والفواكه تحمل نسباً من ( الكاديوم ) . كذلك تحمل البان الأمهات نسباً توشك أن تكون خطيرة من السموم التي لا يمكن عزلها وحصرها كيميائياً .



تلك مسورة عليك بها . اكثر من علمي ، وكنت تحت أنفك عندما جلست متأملاً حكيماً على حكة قبالة بستان الورد في روضة ريجنت في لندن . انلم تدفعك تلك الصورة الى التفكير في جوهر التقدم الأوربي ؟ أى واحد في مكانك كان خليقاً بأن يفعل ، وكان مميّناً بأن يلمس على الفور

النمرة الأوربية التى تخالط الفكر الغربى كلما تنقصه نقصا فادحا بلن  
تجرده من السمة الجوهرية لآى فكر انسانى ، تلك التى هى محبة  
الانسان .

يتضح ذلك فى مواجهة معنى ( التقدم ) بمعنى ( التخلف ) كغلبض  
ومغايير ومضاد . ثم فرق الاثنين فرقاً لا لقاء فيه مثلما فرقنا الفلاسفات  
القديمة بمعنى ( الشر ) عن معنى ( الخير ) او معنى ( النبل ) عن معنى  
( الدنارة ) او معنى ( العلو ) عن معنى ( التسفل ) . وبشكل عام بان  
( المتقدم ) ( اقوى ) واكثر قدرة على ( الفعل ) من ( المتخلف ) . وبذلك  
فانه اذا كان الغرب الآن ( اقوى ) من الشرق حتى ليتحكم فى مصيره  
ويصنع قدره فبانه اكثر ( تقدماً ) وعليه فهو اكثر ( خيراً ونبلًا وعلوًا )  
وانا ياسيدى من مجرد كبريائى الشخصى ارفض ذلك بحزم ولا اسلم به  
للحظة واحدة .

وأقرأ التاريخ بكبرىائى فاعلم ان الهكسوس هزموا المصريين  
واستعبروهم ولم يكونوا اكثر منهم تحضرا ولا تقدما ولا نبالة ولا علوا .  
ولم يكن التتار كذلك حين زلزلوا الخلافة الاسلامية . ولم تكن فرنسا  
كذلك حين فتحت مصر . الامر ان فتحت الفرنسيين لمصر يكتبه حتى الآن  
مؤرخون تربوا فى مدارس التاريخ الأوربى وسوف يأتى الوقت الذى نملك  
فيه القدرة على تاريخ تاريخنا وسيكون الحكم على هزيمتنا اذن اكثر  
عدالة .



لكننى اترك المسائل الكبرى واحاكم ( التقدم ) الغربى محاكمة  
اخرى . ذلك المعنى البشع اذا اراد أن ينشط فى مجال علم الحياة فانه  
يجعل من المخلوقات ما هو ( اعلى ) وما هو ( اثنى ) و ( اسفل ) . بذلك  
يكون للانسان الحق وتكون له اليد العليا على سائر المخلوقات . بذلك  
تضيق تلك الوحدة الضيقة بين كل المخلوقات ، تلك الوحدة التى رسخت  
أسسها فلسفات وحكم واساطير وديانات الشرق القديم . ومحل تلك  
الوحدة اطلت ثنائية طرفاها الانسان فى جانب والحيوانات من جانب آخر  
تحشد جهايزها بالآلاف المؤلفات وتساق الى معابل التجريب فى  
المستشفيات والجامعات ومصانع الادوية ومصانع الكيماويات ومصانع  
مسابيق التجميل . هناك يستغل الباحث نفسه ، أن يذيق هذه  
المخلوقات المواجه بلجراحة والبتير ، وبالحقن والنجرع ، والتجويج  
والتظلم ما شاء للباحث بحثه ، كل ذلك وهو مستريح الضمير هادىء  
النفس مقلسفا حكيها .

هذه البربرية التي يقف وراءها ذلك الفهم المخلوط للتقدم أخرجت  
الناس الأوربيين إلى الشوارع يحتجون ويجمعون التوقيعات ويعرضون  
الصور ويكتبون المقالات وما شاء الله لهم من صنوف الرفض والادانة .  
ليس ذلك لأنهم رقيقوا الشعور رقيقون بالحيوان ، بل لأنه يقلهم حتى  
الفرع ذلك الفهم المروع ( للتقدم ) و ( التخلف ) ( الأعلى ) و ( الأدنى ) .

هذا الفهم زحف على أخلاقية الناس فأعدم فيها كل قيمة إنسانية  
فتارس عداء مروع للعجزة والهرمين من جانب الشباب حتى لبوشك أن  
يكون نوع من العداء الطائفي أو الديني . وعداء بين الرجل والمرأة يتبع  
عنه على المرأة فأصبحت المرأة الأوربية أدنى نساء العالم حقوقا واحتراما  
وتعذيب الزوجات والصبيات والصدقات شيء يقلق المجتمع الأوربي  
حتى الفرع . كذلك فإن نسبة وفيات الأطفال تحت عجلات السيارات  
في أوربا نسبة لافتة للنظر والمهم فيها هو أن الخطأ في الغالبية العظمى  
من الحوادث من جانب السائقين المسرعين . كذلك فإن قتل الأطفال من  
جانب الآباء والأمهات المرهقين بالعمل نسبة لم يعرفها التاريخ قبل ذلك  
أبدا .

وذلك هو التقدم الأوربي ياسيدي . صورته التي قدمت هنا  
لا ترسمها اجتهادي . بل أقلام الناقدین للتمدن الأوربي من الأوربيين  
لن أكتب أكثر إلا إذا كان ذلك لازما . الآن أسارع فأوافئك على ما تشكر  
فيه وأنت تقررا سطوري هذه . الأوربيون يعلمون بكل هذا ويواجهونه .  
نعم . وهم في ذلك — ربما — متدبرون أمر مفهمهم للتقدم ومنتقدوه بحسم ،  
والأفلا سبيل .

فالمعتقد الراسخ في قلب وعقل كل أوربي قادر على التفكير الآن  
هو أن الحرب البرية في أوربا محقومة ، أن بانفعل العمس أو بالخطأ في  
دوران دولاب آلة الحرب التي تهدر مريعة . يكتب هذا كل يوم ياسيدي  
لا في الكتب المتخصصة بل في الصحف السيارة . فانظر إلى حضارة تحيا  
على قنبلة موقوتة يرتب إيقاع ساعتها الحقاقة حياة هذه الحضارة .  
ياربني أن ذلك لبشع وفاعل فطله هناك في كل نفس وكل فعل وكل شيء .



تسألني إذن ، هل نحن متقدمون ؟ أقول أنني لن أقيس حالنا  
بمقياس لا أطمئن لصلاحيته . تسألني وهل أنا راض بحالنا أقول لك لا ،  
أن حالنا ليملائي بالحزن والقهر الله أعلم ، لكنني في ذلك لا أفتد رنسيدي  
واضح في ذلك غملا ثلاثا يدور حولها تصوري للقضية .

**أولاً :** ان حالنا السيئة ترجع الى ربط أنفسنا بالنموذج الغربي ومحاولتنا تقليده والدوران في فلكه . ونحن الآن بعد مائتي عام من تكوين أنفسنا وفكرنا وثقافتنا ووجداننا بالمفهوم الغربي للتقدم خليفة مجتمعاتنا بأن تخرج أجيالا تيرا من هذا المفهوم وتدينه بقوة . ان ذلك يأسى لنا ضرورة حياة .

**ثانياً :** انه من الخطأ الفكرى المجر ان نتصور مجننا الذى غير من خلال استحضار وتبثل صور المجد الأوربى في عقولنا وضئنا ان ذلك ضار ومخدر لقدرتنا على انتقاد الحضارة الأوربية وفرقتها عنا . ان الحضارة العربية لم تكن في لحظة من لحظاتها على شيء ولو قليل من الشبه بالحضارة الأوربية . الحضارات في تاريخ العالم حالات وردت على سبيل الحصر . وقد تميزت كل واحدة بالمرحلة الزمنية التى نشأت وازدهرت فيها . ثم بطبيعة الأرض وطنها ، ثم بعروق أهلها واجناس ناسها ، ثم بكتبها وعلومها وفنونها وعمارته وزراعتها وتجارتها ومشاعلها . تتميز واحدة من حضارات الدنيا من الأخرى تميزا تالها حتى اننى لأشفق من اطلاق اسم جامع على الحضارات يوشك ان يشيع منها تصورا غير حقيقى مؤداه ان الحضارات تكرير لنفمة واحدة تكرر هنا وهناك كل آن بلا اختلاف .

لم تكن الحضارة العربية حضارة غريت وهذه الحضارة الغربية تقوم . لا ، بل هنا جوهر جديد يختلف عنا اختلافا لا صلح معه .

**ثالثاً :** سيكون يوما ان شاء الله تتصلح فيه أحوالنا . نكننا أبدا لن نستعيد مجدا كان وغير . كما اننا لن نبى شيئا على النموذج قائم مخايل . انها سوف نصنع من الحاضر ، من كل امكانيات الحاضر حاضرا اصلح لنا واشبه بنا وأروح لعقولنا وأطلق لمكتاتنا . صورة لهذا الحاضر نتحصل لنا من اذكاء ملكة الانتقاد الحاد لدينا وتحرير أنفسنا من الخضوع للبقولات والمعتقدات التى لم يسهم نكأؤنا في صنعها .



يا أستاذنا زكى نجيب محمود . ذلك وغيره عن لى وأنا أقرا مقالك فى الأهرام الثلاثاء الأول من أكتوبر وكل ثلاثاء تلاه . غصينا عليك . لكن قلبى وعقلى مليان باحترامك واجلالك . فانت صانعك الكتابة ، ذلك شرف لا يفض منه ان أنا رأيت فيما تقول نقصا .

الذى أذانى هو خصيصه فى قولك حاصلها معايرتنا بما نسميه تخلفنا وحفنا باستملاء على اللحاق بما نسميه تقدما وتصوره كمدوس بعيد مستحيل .

تلك الخصيصة في قولك تذكرنى بمواعظ منبرية تندد بالمسلمين  
لوقوعهم في الخطأ وتحثهم على العمل من أجل الفردوس الذى دونه عمل  
صالح شبقى .

عظية المواقظ هذه ياسيدى ترحف على فكرنا وثقافتنا تؤشك ان  
تخفقها ومكبرات الصوت فى كل ركن تزلزل كل قدرة لدينا على التفكير  
السليم . والناس على يميننا يمايروننا يكرنا ويهجروننا ، والناس على  
يسارنا يمايروننا بتخلفنا ويتعالون علينا . ونحن ياسيدى لا نملك الا مصر  
عليها نحيا وعليها نموت من ماضيها وحاضرها نصنع حاضرنا آخرا .  
ياسيدى العزيز هل فهمتنى ؟



اننى على غير عادة الناس من اهل قريتى تحدثت معك طويلا دون  
ان اسالك . . من اى البلاد انت ؟ وماكان اسم عمدة بلنكم ؟ ألم تكن له  
جنينة جبيلة فيها ورود تحمل جمالها وغيرها فى قلبك حين نتغرب فلا تفتنك  
عنها روضة أخرى ولا بساتين ورد ؟ ياسيدى العزيز — العواف عليك .

# علم اللغة الأمريكي

## تقديم

### بقلم المترجم

فرناندو لاثارو كاريتر واحد من كبار علماء اللغويات في اسبانيا ، وهو يعمل حاليا رئيسا لقسم « اللغويات » بكلية فقه اللغة التابعة لجامعة كومبلتنس في مدريد ، كما أنه من الأعضاء البارزين في أكاديمية اللغة الأسبانية . وقد تتلمذ على يديه عدد كبير من الأساتذة الذين يساهمون حاليا بجهود كبيرة في دفع الدراسات اللغوية للأمام ، خاصة بعد أن أصبحت هذه الأبحاث جزءا لا يتجزأ من عملية الإبداع الأدبي ، كما سوف نرى في هذا المقال الذي نقدمه للقارئ العربي . وهذا المقال هو الأول من كتاب نشر في السبعينات تحت عنوان «دراسات في البيوطيقا» (Estudios en la poetica) أي في فن الشعر أو علم الشعر كما يحلو للبعض أن يسميه الآن ، وذلك بعد أن أصبح نقد الشعر ينمو نموا علميا .

والمقال يثير قضية هامة هي قضية « علم اللغة والدراسات الأدبية » وإلى أي مدى يمكن تسليط الضوء اللغوية على النص الأدبي ، وهل أبحاث علوم اللغة قد أصبحت هي الوحيدة المؤهلة لفك طلاسم النص الأدبي أم أن ثمة مناهج أخرى لا يمكن إغفالها عند تناول أي نص أدبي ؟ كما أن المقال فيه رد على هؤلاء الذين يريدون استبعاد علم اللغة تماما من الدرس الأدبي . والمقال أولا وآخرنا بين يدي القارئ .



## علم اللغة الأمريكي والدراسات الأدبية

في الفترة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٨

بقلم : نورماندو لائسرو كازينير

ترجمة : د . حامد يوسف ابو احمد

ليس من قبيل المفارقة أن نؤكد أن النشاط المبذول في مجالات علم اللغة والدراسات الأدبية خلال أعوام ١٩٥٨ — ١٩٦٨ قد أحدث تحولاً في افتراضاتها ومناهجها ، حتى لنبدو وكأنها دخلت بالفعل في عصر جديد . ومن الملاحظ أيضاً أن علم اللغة في هذه الثورة الإيستولوجية والمنهجية المصحوبة بمعارف إنسانية كثيرة أخرى يحظى بالاعتراف له بصفة الزعامة ، وقد أخذت طروحاته نماذج لمواجهة مشكلات خارجة من دائرة نفوذه (١) . وقد كتب رولان بارت Roland Barthes منذ عدة شهور يقول « إن اللغة ، في الوقت الحالي ، هي محور الاهتمام الأكبر في العلوم الإنسانية ، وفي التفكير الفلسفي ، وفي التجربة الخالقة » . أما الدراسات الأدبية فتتمثل ، من جانبها ، هدفاً لجهود تجديدية ، متعارضة مع بعضها في كثير من الأحيان ، مع ما يحفل عليها — في آن واحد وبشكل جماعي — من أفكار فلسفية واجتماعية وفينومينولوجية في تحليل النصوص ، ومع اكتشاف الاتجاه الشكلي الروسي وهجوم النقاد الجدد على النقد التقليدي ذي الجذور الجامعية ، بصفته تعبيراً عن أيديولوجية معينة . فمن الطبيعي ، إذن ، أن تخضع المسائل بين علم اللغة والدراسات الأدبية — وهما نشاطان يجمع بينهما هدف مشترك في جزء منه — لملاحظات مراجعة متحيزة ، وأن تسفر عن جوء جديد المبوض هو إحرى بأن تفك عنه مغاليقه .

ومن الأمور البارزة التي حدثت خلال تلك الفترة القصيرة من الزمن نعد الاهتمام الذي انتشر بين الباحثين الأمريكيين (نسبة إلى الولايات

المصاراة . ومن المعروف أن هؤلاء الباحثين ، تحت وصاية بلومفيلد Bloomfield كانوا قد تجاهلوا تلمها التعبير الفني وركزوا جهودهم كلها فطوا من قبل في اللغة الشفاهية المادية estandar ، وفي داخل هذه اللغة نفسها دارت جهودهم في الفراغ المحدد بالفونيميا Ponema بصفتها أصغر وحدة لغوية وبالجملية التي تمثل الوحدة الأكبر ، أي إن جهودهم قد تركزت في مجموع الظواهر الملحظة بها يطلق عليه منذ Trager تراجير علم اللغة الصغير microlinguistica وبالتالي فإن اللغة ذات الطبيعة الجملية لم تعد مرتعا للأساليب الأدبية التي كانت تستطيع أن تمارس من خلالها هواياتها الغير علمية وتحصل بذلك على نتائج قليلة ، لأنه من المستحيل السيطرة عليها بطريقة موضوعية . ويمقتضى هذا التقى فإن الدراسات الأسلوبية التي نشرها في عقد الخمسينيات أرشيبالد هيل Archibald A. Hill ( وهو من اتباع بلومفيلد المخلصين وإن كان لم يرض عن ذلك المنهج الذي لا يغطي تلك الأجزاء من النشاط اللغوي الهامة جدا بالنسبة لنا بصفتنا أعضاء في مجتمع ) جعلته طليعة للوضع الحالي ، وإن كان هذا الوضع له مظاهره المختلفة جدا عن دراسات هيل .

وقد ظهرت خلال تلك السنوات أيضا علاقات أخرى بين علم اللغة وبين دراسة الأعمال الأدبية وذلك بفكر غير متوقع من كتاب Outline of English Structures مؤلفيه تراجير Trager وشيبت Smith ( ١٩٥١ ) على الدراسات العروضية التي نشرتها مجلة Kenyen Review ( فولر ، ١٩٦٦ : ٣٢ - ٣٣ ) . وفي جامعة ايلينوا Jilinois بلورينا قام هنري ر . كاهان ( ١٩٥٩ ) بنشر عدة تطبيقات للمناهج اللغوية الوصفية على بعض النصوص الأسبانية ، ومنها ملحمة السيد ، وهذا النص قام بتطيله لويس ه . الن Louise H. Allen عام ١٩٥٩ طبقا للمنهج الذي أصله زوليج ه . هاريس Zellig H. Harris قبل ذلك بسبع سنوات في دراسته الشهيرة « تطيل خطبي » ( Discourse Analysis ) والجديد في تلك الدراسة هو أن المؤلف نادى بمد الوصف اللغوي الى عناصر أكثر اتساعا من الجملية — أي الى أعمال أدبية — وزعم بأن هذا المنهج صالح لدراسة العلاقات بين النص موضع التحليل وبين الشخص أو الوضع الذي أدى الى مشاته . ولكن هاريس لم يقدم أي دليل على هذه الإمكانية في مجال الأدب ، ولعل هذا جعل عمل لويس ه . الن يقتصر على مجرد تعداد بعض التوزيعات اللغوية في القصيدة ، دون إعطاء تفسير لها .

ويبدو أن أفكار هاريس لم تجد صدى حاسما الا في عقدنا الحالي ( يقصد السبعينيات ) من قبل هؤلاء الذين يهتمون باللغة الأدبية (٦) .

ولكن يجب أن نضيف إلى دائرة تأثيره ذلك التأثير المباشر الذي كان له على نشأة علم النحو التوليدي والتحويلي ، كما كان له تأثير آخر في مجال مختلف تماماً وهو مفهوم اللغة الشعرية الذي أصله رومان جاكوبسون Roman Jakobson وقد أعقب هذا الاهتمام الطويل بمشاكل الأسلوب والتعبير الفني في الولايات المتحدة الأمريكية والذي استمر حتى وقت قريب ، أعقبه اهتمام شبه كاسح بهما ، وتطور هذا الاهتمام الكبير في أعمال ذات قيمة كبيرة ، وإن كانت مصحوبة في كثير من الأحيان بأعمال أخرى مخيبة للآمال تماماً . وقد ساهم في هذا الانطباع ، بصفة خاصة ، عدم معرفتهم ببعض الطول الأوربية القديمة لمشاكل يواجهونها بصرف وكثهم مكتشفوها . وينم عن هذا الجهل بعض الأوراق المنشورة في هذا البلد (٢) (يقصد الولايات المتحدة الأمريكية) . ومن ثم فإنه مما يستحق العناء أن نقوم بفحص توضيحي لذلك الإنتاج البيولوجرافي الغزير حتى نتاح لنا فرصة التعرف على أكثر الفكر الأمريكي رسوخاً في هذه المسائل ، وأتاني في هذا المقال سوف اقتصر على تقديم موجز يكون مقسمة لجهد أكبر يأتي فيما بعد . ونحن لا نستطيع أن نفعل مثلاً يفعل الكثيرون من الباحثين الأمريكيين الذين يتجاهلون التاريخ العلمي لهذا الجانب من المحيط (يقصد أوربا) وذلك بأن نتجاهل مثلهم تلك الأبحاث الغزيرة الهامة جداً التي يقومون بها هناك في أمريكا حول بعض الظواهر المجهولة للغة بعامة وللغة الأدبية بخاصة . فمزد وقت قليل كنا نستطيع أن نتحصن في تقاليدنا الأوربية القوية ، والأنا نلقى بالأسوأ يجري هناك ، وحتى إذا أبقينا بعض الاهتمام بهذه الظواهر في الثقافة الأمريكية يكون اهتمامنا باهتاً . لكن هذا المنطق انتهى : فكل البلاد التي ننسب لبيتها الحضارية استقبلت هذه الأبحاث باهتمام كبير . وأبرز دليل على ذلك فرنسا ، وهي ذات تقاليد علمية أكثر شمولا وأصالة من تقاليدنا وعلم اللغة فيها في حالة انقسام ، واحد الأسباب الرئيسية لهذا الاختلاف يتصل ، بالتحديد ، في الموقف تجاه علم اللغة السائد في الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث ترفض مجلة « علم اللغة » la Linguistique التي يديرها أندريه مارتينييه Andre Martinet ، وتهتم به ، على عكس ذلك ، مجلة أخرى هي مجلة Languages ، التي يضم مجلس تحريرها لغويين من مختلف الاتجاهات مثل ديويو Dubois وبوتير Pottier والتي يرأس تحريرها د. بارت R. Barthes ثم أن الاهتمام بمناهج نوام تشومسكي N. Chomsky في مؤتمري اللغة والأدب الذي عقد العام (٤) 'الماضي في « كلوني » Cluny تحت رعاية الحزب الشيوعي ، والقيمة السياسية التي أصبحت لهذا العالم اللغوي عند عدد كبير من الشباب ، كل هذا يبدو دلائل واضحة على أن مذهبه ومناهجه العلمية على وشك أن تتكامل في أيديولوجية

محددة ، وأن نضل في أوروبا دورا على غرار الدور الذي لعبه في أمريكا ، أي بأن تصبح علمنا للحدائق وعدم الرضى .. وهذه كلها أسباب تعزز الدرس الختلى ، والعرض الصالح ، والنقد الموضوعى للتشواط او للأنشطة الأمريكية في مجال هذه المعارف . ان حاجز المحيط الأطلنطى قد سقط ، وعلينا أن نستعد لأن نلقى بالا ، وأن نتكامل أو نرفض ، اذا كان ذلك ضروريا ، ذلك المذهب الغير متجانس في كثير من أطرافه ، والذي يتم بنسأؤه بجدية واضحة يوما بعد يوم ، وذلك بأن نضمه الى تراثنا الثقافي المباشر .

ولعل نقطة انطلاق هذا 'لاهتمام بمشاكل التعبير الفنى قد جاءت مع المؤتمر الذى دعت اليه جامعة انديانا ( بلومنتون Bloomington ) عام ١٩٥٨ لدراسة الأسلوب من منظورات لغوية وأدبية وسيكولوجية وأنثروبولوجية وفلسفية . وقد أعيد طبع محاضرة ( سيوك ، ١٩٦٠ ) عام ١٩٦٤ ، وفي عام ١٩٦٦ حازت شهرة مائقة بعد نشرها فى "Paperback" وقد حضرت هذا المؤتمر — كما كان متوقعا — جموع كثيرة متباعدة الاتجاهات ، ومن ثم شهد المؤتمر توترات متعارضة ، وطرحت فيه مسائل راديكالية ، كما ظهرت خلافات ليس من السهل احتواؤها : لقد جاء المؤتمر بعد غيبة سنوات طويلة ، وكانت هذه أول مرة يحضر فيها علماء اللغة على موعد مع الأدب ، وقد جاؤوا مسلحين بنسق Sistema من مبادئ مقفلة ومتناسقة ، وجميعهم تقريبا كانوا يقومون بدور العلماء الخالص ، وبذور جياة الضرائب من مناهج وطرق النقد الأدبى التى يمكن أن نطلق عليها صفة التقليدية . ومع ذلك لابد أن ننبه الى أن مناهج تشومسكى فى عام ١٩٥٨ كانت متأزلة فى مرحلة البداية . وأن صداها فى انديانا كان ضعيفا ، ومن ثم فإن بعض الأبحاث التى قرئت فى المؤتمر تبدو اليوم غير ناضجة . وقد ظهر موقف المواجهة بين اللغويين وأصحاب الاتجاه المدرسى فى الأدب مرة أخرى بعد ذلك بثلاث سنوات خلال المؤتمر السنوى لدارسى الإسبانية فى شيكاغو ، وأن كان الأمر قد انحصر فى تلك المرة فى مجال ضيق هو مجال المتخصصين فى الفرع المذكور .

وأكثر الصيغ تطرأ لهذا التناقض حدثت حول مدى صلاحية علم اللغة فى القضاء الضوء على الظواهر الملحوظة فى اللغة الأدبية . فبينما نجد عالما مثل سول سابورتا Sol Saporta يؤكد على أن كل ما نسميه بالشعر يقع بالكامل داخل ذلك الضرب من الظواهر الذى نطلق عليه اللغة lenguaje ، وأن تطبيق علم اللغة على الشعر يجب أن يضع فى الاعتبار أنه ( أى الشعر ) لغة وأن يهمل كسل

الأشياء الأخرى ، نجد عالما آخر مثل ويلك Wellek يصبر على أن ثمة نقطة يقع فيها الأدب ( وكذلك الشعر ) خارج متناول علم اللغة . وكان جاكوبسون يبدو مستعدا لقبول هذا الرأي — كما ذكر ويلك — بالرغم من أنه في كلمته أكد بشكل حاسم على أن اللغة الشعرية جزء لا يتجزأ من علم اللغة . ومما لا شك فيه أن سابورتا وباكوبسون عندما يفتتان في الظاهر على رأى واحد فأنهما يؤكدان على أشياء شديدة الاختلاف فيما بينها ، وذلك لأن تعريفاتهما لمصطلحات « اللغة » و « اللغة الشعرية » و « علم اللغة » كانت مختلفة جدا . وهذا القوتر الجدلى ، الذى كان له ما يبرره منذ عشر سنوات ، عندما استؤنف الحوار بين اللغويين والنقاد ، والذى لا يكاد يسمع له صدى اليوم ، قد ظهر من جديد ، بشكل فوضوى ، فى اسبانيا منذ عدة أشهر فقط اثر مقال لهوجو فريدرش (\*) . جاءت به تأكيدات خطيرة مثل قوله : « ان اهتمام مؤرخ الأدب يتجه الى النص باعتباره تصورا لمعنى ، وهو تصوير مركب وفريد يحاول التلقى فهمه ( . . . ) . ويركز هذه النصوص ذو طابع اكتفائى » . وترجمة هذه الفقرة ، ربما تشتمل عليه من نقائص ، لا تخفى خشونة هذا التأكيد الأخير ، حيث يبدو فريدرش وكأنه يتناسى القاعدة الرئيسية للمثالية التى يؤمن بها ، وهى قاعدة الوحدة الغير منفصلة بين الشكل والمضمون . ومن العبث ان ننكر على اللغويين — بما لديهم من كل هذه المناهج — حقهم فى ان يفتقروا من المجال الأدبى الحصين . ولكن من الواجب ان نطلب اليهم ان يفعلوا ذلك وهم معترفون بأنهم يدرسون لغة مختلفة جدا عن اللغة العادية standar ، ولذلك فان علم اللغة لا يمكنه ان يقتصر دائما على ان يمد لهذه اللغة الأدبية مناهجه ، ويطبق نتائج التحليل اللغوى على النصوص الأدبية ، وانما يجب ان يعمل هذه المناهج أو يبدعها فى اطار طبيعة تلك اللغة الأدبية ، حتى يحصل على نفس النوع من النتائج ، وهذا هو الوصف المنظم والمتناسق من الناحية النظرية — ان جاكوبسون وسابورتا وهما يعلمان عن شيء واحد ، كانا يشيران لأشياء مختلفة جدا فيما بينها ، وذلك لأن الأول يبدأ بقبول وجود وظيفة خاصة فى لغة الأدب ، بينما سابورتا لا يقسم أى صيغة تسمح بالنظر الى التعبير الفنى بخصائصه المتميزة (٥) . . .

(\*) هوجو فريدرش ناقد الماتى ، وهو صاحب كتاب « بنية الشعر الحديث : من بولدر حتى عصرنا الحاضر » ، وهو الكتاب الذى ترجمه الدكتور عبد الغفار المنجم

وإذا كنت قد وصلت موقف فريدريش بالفوضى فما ذلك إلا لأن المياه قد استنت على مر السنوات القليلة الماضية ، حتى أننا الآن لا نكاد نجد أحدا يشكك في شرعية دراسة الأدب من وجهة نظر لسوية — أي بنائية بالطبع ، وهي — أي البنائية — تشكل عند هذا العالم باللغات الرومانية طرفا يسرا من اتجاه (٦) الحداثة . كما أن علماء اللغة لا يأتون من الاعتراف علنا بأن دراساتهم حول الأدب بعيدة عن أن تستند كل امكانيات الدرس ، كما تأكد ذلك منذ عشر سنوات تقريبا (٧) . وقد كتب أحد الباحثين البلجيكيين عام ١٩٦٨ ( وهو ممن نشروا أفكار تشومسكي في أوروبا ، واسمه نيكولاس رويت Nicolas Ruwet ) يقول : « ان وضع علم اللغة بالنسبة للتسرع وللدراسات الأدبية بعامة لا يمكن أن يكون أكثر من كونه نظاما مساعدا . ودوره يشبه كثيرا دور علم الصوتيات بالنسبة لعلم اللغة نفسه » (٨) . وتبدو هذه خاتمة متواضعة ، ان لم تكن واضحة جدا ، ولكن من المريب أن نراها طافية بعد العاصفة الصغيرة التي أثارها هذا الموضوع . ولا شك أن أي اضطراب لا يضي بدون جدوى ، ومن ثم فإن هذه العاصفة تركت آثارا تستحق التقدير . وبهذا فإن دراسة اللغة الأدبية أخذت حقها ، وذلك بأن أصبحت موضوعية ومستقلة ، بمعنى أنها غدت تقدم وصفا مستقلا لبعض التحسينات الأدبية المسبقة ، ولم يعد هدفها الأوحى هو تأكيد هذه التحسينات ، وإنما نجد ، على العكس من ذلك ، أن هذا الوصف يمكن أن يثير عدة ملاحظات أدبية لا يمكن التوصل إليها بمجرد الحس . وقد حدثت في تفكيك دراسة النصوص المحددة بالنظريات الصارمة لعلم اللغة ، كما أن معرفة اللغة الشعرية ، بمعناها الدقيق ، قد شهد عملية تقدم كبيرة لدرجة أنه ولد فرع جديد من فروع علم اللغة وهو « البويطيقا » la poetica ، أو ان شئت فقل أنه ولد مرة أخرى .

ان تطلع علماء اللغة نحو أن تكون عمليات الوصف موضوعية ومستقلة يتضمن جانباً قويا من اللوم تجاه اتجاه أخرى من الدراسات السابقة التي لم تكن تلتزم بهذه الشروط ، وبالتحديد اتجاه « النقد الجديد » في أمريكا ، و « النقد التطبيقي » ذي الأصول الإنجليزية ، وبصورة خاصة اتجاه "Stilforschung" السائد في ألمانيا ، وهو اتجاه ذو أساس مثالي ، وأبرز ممثليه أو ضحاياه في الولايات المتحدة هو ليو اسبيتزر leo spitzer . ولأن هذا التوجه في العمل هو الذي قام بدفع أفضل الأنشطة النقدية الاسباتية في السنوات الأخيرة فإنه ليجدر بنا أن نلفت النظر إلى الهجمات المنظمة التي توجه إليه — ليس فقط في الولايات المتحدة — والتي تخلص من منطق العقل لأنها

جزئية وتنبع في بعض الأحيان من مجرد الجهل بالشئ . وخلال مؤتمر  
أنديانا لم يشر أحد إلى استبقر الألكى ينسب إليه بعض النقائص ،  
وكما لاحظ ذلك عندما قلم بتلخيص ما جرى في المؤتمر ، فإنه لم ترد  
خلاله ( أى المؤتمر ) ولو مرة واحدة أسماء أريشن أورباخ Erich Auerbach  
ولا الأخوان ألونسو Alonso ولا دى روبرت De Robertis  
ولا جيانفرانكو كونتينى Gianfranco Contini . وإنما أعلن في المؤتمر  
« أن أعضاء المدرسة التى تحمل اسم المثالية الجديدة ( التى تمضى في  
اتجاه كروتشه وفوسلر واستبقر ) لم يساهموا بطريقة قيمة في اكتشاف  
الأسلوب ، بسبب افتقارهم للاهتمام المبرمج بالمفاهيم النظرية وبالمناهج  
الدقيقة » . وفى عام ١٩٦٤ نشر روبوت هيل دراسته حول « المثالية  
في اللغويات الرومانسية » بهدف الإبانة عن تخلف هذه جناية تلك . وقد  
ذكر أحد كتاب الأعمدة في تعليقه على هذا الكتاب أنه نظرا لقلّة ثقة  
الكثيرين من قراء الكتاب في المثالية فإنه سوف يبدو لهم وكأنه مجرد  
تشهير بشخص مغربى ميت .

إن انقراض هذا الاتجاه ، في فرعيه اللغوى والأدبى ، حلقة  
أخرى من حلقات التواصل التى تشكل تاريخ كل العلوم . ولم يكن  
حباس المثاليين أقل من ذلك عندما نهضوا ضد الوضعية المدرسية في  
نهاياتها ، ومع ذلك فإننا مازلنا نعيد حتى اليوم بشكل كبير من هذه  
الوضعية . ولا شك أن عمليات النقض في العلوم يدخل فيها عنصر  
لاعتلاى في بعض الأحيان ، حيث أنه عادة ما تدخل فيها أسباب شخصية  
انتقالية ، وقد تتساوى كثيرا مع الأسباب الطبية . ومن جهة أخرى  
فإن علم اللغة الأمريكى قد عانى خلال السنوات الثلاثين الأخيرة  
ما يمكن أن نسميه « شخصالية أوزانية المناهج » وهو أمر بدأ يلقي  
إدانة حاليا . وقد اتهم أحد أتباع تشومسكى وهو بول م . بوستل  
في مراجعته لمجموع الاتجاه اللاذهنى الذى أخذ على أنه افتراض لعلوم  
اللغة ، أنهم المدارس التى تبنته لا بهدف تقديم تفسيرات للعلاقات  
اللغوية وإنما بناء على آراء أسطورية مسبقة ، بأنها تؤثر دقة المنهج  
على ملاحظة الظاهرة المدروسة . ويؤكد بوستل أنهم بذلك يتصورون  
أنهم يصفون على علم اللغة صفات العلم ، وهذه الصفات لا تتأتى ،  
كما هو واضح ، من مجرد أن تكون المناهج متجانسة وغير مرنة ،  
وإنما تأتي نتيجة القضاء ضوء جديد لفهم المادة التى يستهدفها .  
وهذا الكلام يبدو مريحا وغير قابل للنقاش لأنه صادر من عالم لغوى  
دقيق مثل بوستل . والنتيجة التى يتوصل إليها ، وهى نتيجة مقبولة ،  
تقدم فائدة لا شك فيها بخصوص أهمية الاتجاه الخالى بالنسبة  
للدراسات اللغوية والأدبية . وهل نستطيع أن ننكر تجديده الكبير في معرفة

الأدب واللغة والتعوير عند عدد من كبار الكتاب ؛ ثم ألا ينزع نقساده نحو اداة تطبيق منهج آخر مختلف ويتهمون بالافتقار (١) الى المنهج ؛ ومن يريد ان يتحقق الى أى مدى من اللاكفائية ( النقص ) يمكن ان يصل اليه هذا الاتجاه الشخصى الميتولوجى ما عليه إلا أن يلاحظ الشروط الاستيعابية المسبقة التى يستخدمها ميشيل رفاتير Michael Riffaterre نكى بفند أى تغيير اسلوبى فى أى نص . وبهذا فإن النشاط العلمى يصبح ، بمرور الزمن ، متعدد النغمات بالرغم من أن من تدربوا عليه ربما أصروا على كونهم متفريدين . ومن الواضح تبلياً أن « المثالية الجديدة » ليست من الصيغ الحالية ، ولكن يجب علينا دائماً أن نتجنب الاعتقاد بأن الكلمة الأخيرة هى الكلمة النهائية . ان عودة « الذهنية » بعد أن بدا وكلمتها أصبحت خسارج دائرة علم اللغة ، والاهتمام مرة أخرى بالكلمة (١٠) (Performance) وهو الاسم الجديد الذى أصبح يطلق على la parole ، والعودة الى مشكلة العالمين فى اللفظة ، والاهتمام بالبنيات العميقة التى عبر عنها بطريقة منهجية علم النحو السابق على البنائية ، ونشأة علم اللغة النفسى ، فضلاً عن ظواهر أخرى كثيرة تمثل عودة أو تصحيل كما نلاحظ هذه الأيام ، كل هذا يجب أن يرفع راية الحذر لهؤلاء الذين يلجأون الى مصادر كل ما يخالف اتجاههم حتى يضيفوا على أنفسهم قيمة كبيرة . صحيح ان أى عودة لا تتم إلا باستيعاب ما يقابلها فى الطريق من تجارب ، وان العودة للمثالية على النحو الذى سادت به فى أوروبا ليس جازماً . ولكن يمكن ان نتنظر حدوث ائتلاف خلقي . وهو ما يحدث بالفعل — بين الاتجاه الموضوعى للفرق الشديد الدقة وبين تفسيره النقدي الأدبى ، وهى مهمة لو استبعدنا منها الدقة الشديدة ( الصرامة ) نجد أنها كانت من أصول  
Stilforschung اتجاهه

## هوامش :

- (١) شع فى اعتبارك التفضلات التى يثيرها هذا الرأى عند عالم لغوى صاحب صرامة وطفنة مثل جـ مونيـن G. Mounin
- (٢) أنظر ، على سبيل المثال ، المطبقات التى اشـار اليها وـس هاندريك W. C. Hendricks  
بين منهج هاريس والمنهج الذى عرفه سـ.رـ ليفين S. R. Levin  
( ١٩٦٢ )
- (٣) وسأعرب مثلاً واحداً على ذلك : ان سـ . ستانكويـس S Stankiewicz  
وهو من أصل بولندى ، ويعيش فى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٥٠ فى كبته  
Indianapolis  
أمام مؤتمر انديانا علم ١٩٦٠ كان ينتقد الاسلوبية المسبوكة من



كرويتشه انها لم تعرف كيف تميز بين مشكل الاسلوب الادبي المتطابقة باستخدام اشكال وتركيبات لغوية متسلسلة تقوم بهم. مضطلة في عملية الاتصال (الربيع ، والاسرى ، والمعللى ، والظاهر ، والبطيء ، والتقتى ، والمعنى ... الخ) . وعندى هذا يلخص لهذه الكلية التي نشرت ضمن محاضر المؤتمر المذكور تحت عنوان « اللغة التعبيرية » "Expressive language" (سيبيوك ١٩٦٠) ، نكن اليوم الذى ورد في بدايتها غير عاقل : ذلك ان الباحثين في ذلك الاتجاه كانوا يميزون جيدا ، وبطريقة منهجية ، بين علم اسلوب اللغة الانبية ، الذى كانوا يفضلون تطبيقه ، وبين علم اسلوب اللغة الشاعرة الذى كان مجالا محمدا عند سى بالى Ch. Bally في اعماله الاسلمية خلال السنوات الاولى من هذا القرن ، وكان من الواجب على استكويش أن يشير اليه بها بلغة درجة تخفيس المل المقدم للمؤتمر . ونحن نسجل هنا ، بشكل عار ، ان اسم علم اللغة السويسرى المذكور (بالى) لم يذكر حتى ولو مرة واحدة في ذلك المؤتمر .

(٤) نشرت محاضر هذا المؤتمر عام ١٩٦٩ تحت عنوان « علم اللغة والادب »

(٥) ان التحديدات التي يمنحها سلفورنا نيو غير كافية فيما يتصل بعملية انطباق الخلاق للباحث اللغوية في دراسة الادب ، وألى هذا يشير رينيه ويك بسخرية واضحة .

(٦) ان وجهة النظر البنيائية التي تبناها علم اللغة خلال النصف قرن الاخير تبدو لا تحيد منها ، بمعنى انه لم يعد من الممكن ان ننظر الى اللغة على انها مجموعة من الامثلة المتصلة فيما بينها ، لدرجة ان العناصر المعزولة تظل من المعنى خارج العلاقات التي تقوم فيما بينها . ولكن هذا لا يفسح المكان لنموذج علمى واحد ، وذلك لان علم اللغويات البنائى يشير الى مجموعة من النماذج المخططة التي تم تقديمها ، والتي لعبت اعتراضات من لدن كثير من اللغويين المعاصرين . انظر عرفنا طيبا لهذه المسألة في كتابات جان ديوبا Jean Dubois

(٧) وكما نلاحظ ذلك نقل هذه الفقرة التي كتبها العالم و. استكويش E. stonkiewicz

عام ١٩٥٨ ، يقول : « ان مشكلات اللغة الشعرية معقدة ، وتبدو متصلة بعدد معين من الاتساق . نصالح الاجتماع ، والفيلسوف ، وعالم اللغة ، وعالم النفس ، والمؤرخ والمنفصسون الآخرون يشتركون جميعا في الاهتمام بغير الكلية . ولهم من باب الادعاء ان يؤكد علم اللغة من قبله انه أكثر جبيع هؤلاء اهلية لحل هذه المسألة واكثرهم كفاءة لاكتشاف جوهر اللغة الشعرية ، ومع ذلك لان دراسة فن التعبير متصلة بدراسة اللغة ويجب ان تقوم على اساسها ، وهذه الدراسة تشكل النمى الخاص بعلم اللغة .

(٨) وقد أدلى بعض الباحثين الانجليز أيضا بمثل هذه التأكيدات . يقول فاولر Fowler ( عام ١٩٧١ ) : ان التحليل اللغوى ، مع انه نسبي ، لا يمثل الا جزءا من النقد » . وقال سجنسر وجريجورى عام ١٩٦٤ : « ان تربية مساهمة علم اللغة تكمن في انها شططع ان تقدم تفسيرات ظاهرة وكليلة حول لغة نص ما أو عدة نموس . وبهذا قلنا يمكن ان نكل ، على الأقل ، بعض

التفسيرات الحديثة للنقد الأدبي » . أما البريكي ريتشارد أوهان ، من أصحاب اتجاه النحو الفولويدي ، فقد أكد عام ١٩٦٤ « أن ثمة تحولاً من الوصف الشكلى للأساليب إلى التفسير النقدى والمبني » ( القائم على علم الممانى ) « وهذا هو الهدف الأخير لعلم الأسلوب . ونحن نؤكد : لا شيء من هذا يعتبر جديداً ، ولكنه أصبح ذا معنى بعد محاولة مواجهة الإشكالات الأدبية الخاصة بناهج لغوية بحتة .  
 (٩) انظر دفاعاً من الحس كيمرر للمبرنة ومن  
 Stil Forschung

في كتاب رينيه ويلك ص ٤١٩ .

(١٠) هذه الكلمة في هابوس مصطلحات تشومسكى تتعارض مع كلمة «أهلية»  
 Competence التي لا تتفق بدقة مع كلمة la langue عند  
 سوسير . وإن كانت تشترك معها في أنها تعين المعرفة التي يملها المتحدث  
 والسامع عن لغته ، ولكن تشومسكى لا يفهمها على أنها مجموعة من العناصر ،  
 ولا يتفق مع سوسير في الاهتمام بالنسق العناصر أكثر من اهتمامه بالنسق القواعد  
 التي شكلت مركز اهتمام علم القواعد التطيدى وعلم اللغفة الممان عنز  
 Humboldt  
 هومبولد

## دراسة العدد

### علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي

#### « زمكانية باختين »

#### د . امينة رشيد

قد اشتهر « باختين » في خضم الحركة الأدبية التي عارضت بين الماركسيين ومن سميوا « بالشكليين » فيما بعد ، منذ بدايات العشرينات في الاتحاد السوفيتي ، حينما حاول « باختين » استغراج المفيد من انجازات « الشكليين » كي يثرى به المنهج الماركسي في الدراسة الأدبية ، القائم على ربط الأعمال الفنية والأدبية بظروفها الاجتماعية والاقتصادية . ثم « نسي » « باختين » مع من تجاهلهم السيطرة الستالينية على النقد الأدبي وانتشار الماركسية الدارجة « البيلخاتوفية » . وبعد اختفاء طويل ، ظهر من جديد ، في بلده أولا ، ثم ترجم بالفرنسية والانجليزية . وتزداد مكانته الآن في العالم أجمع ، بعد الفصل الجزئي للمنهج البنائي ، الناتج عن عجزه في الفهم الشامل للنتاج الأدبي ، رغم اسهامه المؤكد في دراسة الكثير من تقنيات الأعمال الأدبية وتطويره لمنهج الدراسة نفسها . أما الآن فيدرس نكر « باختين » في كثير من الجامعات ، الفرنسية والمغربية ، على سبيل المثال ، وقد انشأ معسدا للدراسات الباختيانية في كندا ، يصدر مجلة تحت اسم « مجلة الدراسات الباختيانية » . وبدأت تظهر في العالم العربي بعض الترجمات بالعربية « لباختين » : لجمال شهيد في سوريا ولمحمد برادة في المغرب ، مثلا (١) .

ولكن رغم هذا الانتشار السريع فما زال بعض الغموض في فهم فكر « باختين » وكتابه . ولا يساعد الناقد نفسه على إزالة هذا الغموض . فنظير التناقضات في أهم أعماله ، كما تتداخل التيارات

الفكرية - الماركسية ، الرومانسية الألمانية ، التنوير الفرنسى والألماني ، وحتى الظاهرية ( الفينومينولوجيا ) والفرويدية - لنهبرنا أحيانا ، ونتركها دون جواب لأهم الأسئلة في أحيان أخرى . حتى يصل « تودوروف » ، وهو من أهم نقاد وقراء « باختين » بالروسية ، ومن أبرز مترجميه بالفرنسية ، الى أن « باختين » قد تخلّى عن التخصص في النقد الأدبي كي يدرس فقط علاقة الأدب بالثقافة العامة ، أي يركز على دراسة الأدب كنظام دلالي مرتبط بنظرة دلالية أخرى (٣) .

وقد استثنى « تودوروف » من هذا « التخلّي » المزعوم مجانيين اعتقد أن « باختين » قد استفاض البحث فيها :

١ - « حوارية » الأعمال الأدبية والروائية منها أساسا ، أي علاقة المتكلمين بعضهم ببعض ، علاقة الراوي بالشخصيات ، وعلاقتها جميعا بمستقبل الأعمال ، ( في الماضي والحاضر والمستقبل ) . وهذه النقطة قد أثرت الدراسات اللغوية .

٢ - « زمكانية » هذه الأعمال ، أي تنظيم العالم الروائي عبر بناء الزمان والمكان وتلازمهما . « فالزمكانية » ترجمة لكلمة أدخلها « باختين » في الدراسة الأدبية وهي كلمة « كرونوتوب » التي كانت مستعملة في الرياضيات وتعبر عن العلاقة الضرورية بين المكان والزمان ( من اليونانية : « كرونوس » أي « الزمان » . و « توبوس » أي المكان ) .

وبما أن هذا المفهوم من أهم المفاهيم التي تساعد على فهم الأعمال الأدبية ، وفي محاولة توضيح لمعاله التي مازال يسيطر عليها بعض الصعوبة ، حاولت أن أفهم « زمكانية » « باختين » عبر متابعتها في أهم أعماله التي ظهرت فيها ، وفي جميع أطرها وسياقاتها ، كي أستطيع أن أبلور دلالة اللفظ في مفهومه وفي ابتدائه ، واستخرج من ذلك مدى إمكانية استعماله في تحليل الأعمال الأدبية . ووصلت فعلا الى بعض النتائج التي أقدمها هنا لغرض السطور التالية .

توجد « الزمكانية » منذ بداية إنتاج « باختين » « النقدي في نص كتبه فيما بين ١٩٢٢ و ١٩٢٤ وعرف تحت عنوان : **القص والبطل في الأداء الجمالي** . تظهر هنا علاقة الزمان بالمكان بشكل غير مباشر ، عبر بناء مفهوم البطل الروائي . فالبطل ، أي الشخصية الروائية ، ذو بعدين ، حسب « باختين » ، أحدهما مكاني ، أي جسد الشخصية ، هذا الجسد الذي يراه في المرأة ويعكسه نظر الآخرين له ، والآخر

زمناني ، وهو مكون من « روح » الشخصية الروائية ، أي شمولها منذ نشأتها حتى موتها (٢) .

ومع ذلك لم يتحدد المفهوم عند « باختين » قبل الثلاثينات فقام « باختين » في هذا الحين بفراصة « لجوته » ، لم تصل لنا ، ويدرسته الشهيرة عن « رابليه » ، التي أظهر فيها « زمكانية » إنسان النهضة الجديد ، التي فصلت بينه وبين إنسان العصور الوسطى الفرنسية . وقد تبلور المفهوم أخيرا — وليس أخرا — في أهم أعمال « باختين » النقدية ، وهي دراسة طويلة عن « أشكال الزمان و « الزمكانية » في الرواية » تحتوي نحو ١٥٠ صفحة من كتابه عن **جماليات الزمانية ونظريتها** . فهذه الدراسة مكونة حسب تعبير « باختين » من « مقالات في نظرية الأدب التاريخية » . ونقرأ أخيرا ملاحظات نهائية لباختين من علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي في الجزء الثالث لدراسته عن **رواية التمايم وديالوجاتها في تاريخ الواقعية** تحت عنوان « الزمان والمكان » ، وتوجد هذه الدراسة الأخيرة في **جماليات الإبداع الكلامي** ، التي صدرت ترجمتها بالفرنسية في ١٩٨٤ .

ماذا نستطيع أن نستنتجه من قراءة هذه الدراسات في مفهوم « باختين » لعلاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي ، وهذا يعني النقاد بإخفائه لكلمة « الزمكانية » في الدراسة الأدبية ، الذي لا يقل قبحها الصوتي بالعربية عن غلاظتها بالفرنسية : « كرونوتوب » !

تعمينا القراءة الأولى شعورا بالفوضى والثراء في آن واحد . فنجد التعريفات المتعددة ، المخططة المستويات « للزمكانية » . فمنها التعريف المنهجي الخاص بالدراسة الأدبية ومقارنتها التصوير لبعض المواضيع و « الموتيفات » المتنبسة من الأعمال الأدبية ذاتها ، ومنها أخيرا المبادئ المنظمة للعمل الأدبي . تندمج الأمثلة الكثيرة المأخوذة من الأدب العالمي — وكان « باختين » قارئا مقترسا للأعمال — مع اعتبارات نظرية تعكس ثقافة النقاد الواسعة والمتنوعة . يتعاون التاريخ مع التعليل التجريبي والمبادئ النظرية ، فتتداخل هذه أحيانا ، مغايرا للنظرية في سياقات أخرى . وإستطعنا مع ذلك عبر التعميق في القراءة الثنائية ثم الثالثة ، أن نحصر الخطوط الأساسية للسياقات الثلاث التي أشرنا إليها :

١ — « الزمكانية » مفهوم فلسفي استعاره « باختين » من العلوم الرياضية .

٢ - « الزمكائية » تصوير لبعض المواضيع و « الموتيقات » الاساسية التي يظهرها الالاب في تاريخه الطويل منذ المصور اليونانية حتى الرواية الأوروبية الحديثة .

٣ - « الزمكائية » مبدأ اساسي لتنظيم العمل الادبي تبلور مع تطور الوعي بالزمن التاريخي الذي ظهر في عصر النهضة ونضج في القرن الثامن عشر ( اى عصر « التنوير » ) لينعكس في الاعمال الادبية الحديثة منذ اواخر القرن الثامن عشر .

فهل هناك علاقة بين هذه الاستعمالات الثلاث لمفهوم « الزمكائية » ؟ وكيف نستطيع أن نستعمله ونثريه عبر دراستنا لبيته ، ونساهم هكذا في بلورة وانضاج النظرية الادبية نفسها ، التي مازالت في طور التكوين ؟

#### ١ - المفهوم الفلسفي « الزمكائية » :

تتضمن « الزمكائية » عند « باختين » جزءا فلسفيا بحثا ، وقد استعار اللفظ من أصوله الطبية والفلسفية ، وجزءا خاصا بالعمل الادبي ، ينبى منذ البداية أن نوضح العلاقة بينهما .

(١) يقول « باختين » : « سوف نطلق تسمية « الزمكائية » ( الكرونوتوب ) على ما نستطيع أن نترجمه حرفيا و « زمان - مكان » ، وهو الربط الاساسي بين العلاقات « الزمكائية » كما استوعبها الادب » (٤) .

صرح « باختين » بأنه قد استعار المفهوم من لغة الرياضيات أو بمعنى أدق من نظرية « أينشتاين » للنسبية . وسوف يضيف فيما بعد الى هذا الاصل العلمى أصلا فلسفيا للمفهوم وجده في كتاب « كانت » عن « الجماليات الفوقية » Eshetique transcendeutole ، في احدى الاجزاء الاساسية **لقد العقل الصافي** : « فالزمان والمكان تعتبر مقولات اساسية من أجل أية معرفة للواقع بدءا من الادراكات والتصورات الاولى » (٥) ، ويقبل « باختين » هذا المبدأ « الكنتى » رغم أنه يرغب لفظ « فوقى » في العبارة . فعلى « الزمكائية » أن تمكن الادراك بأشكال الواقع الحقيقية وليس فقط في مستواها الفوقى .

ويضيف هنا الى المصدر « الكنتى » التراث الماركسى في فهم العلاقة بين العقل المحرك والواقع . وسوف يدمج فيما بعد الى هذين التيارين تيار الرومانسية الالمانية كما مثله « لسنج » وسوف يستمر

من الرومانسية الاسطورية مفهوم الحركة في العلاقة « الزمكانية » كما سبقين  
لنا . يتداخل اذن في وصف باختين لعلاقة الزمان بالمكان ثلاث تيارات  
فلسفية :

✱ التيار « التنويري » الذي يمثل في امتداد « كسير » « لكنت »

على اساس علم « نيوتن » الذي اكتشف قوانين الجاذبية .

✱ تيار الرومانسية الاسطورية تحت تأثير « لسنج » .

✱ التيار الماركسي الذي لا يفصل بين المكان والزمان في العمل

الادبي ، كما انه يربط « زمكانية » العمل الادبي « بالزمكانية »

الموجودة في العالم خارج العمل .

ودمج التيارات الثلاث يشكل خصوصية فكر « باختين » النقدي  
ويفسر رباطه بين الاصول الفلسفية وفهم العمل الادبي .

(ب) هكذا ينقلنا « باختين » من الجزء الاول لتعريفه الى الجزء  
الثاني ، اي الى المعنى الادبي « للزمكانية » . وهنا تبدأ الصعوبة لان  
« باختين » لا يخفي ازدواجية دلالة « الزمكانية » في العمل الادبي  
منحما يقول :

« المصطلح خاص بالرياضيات ، ادخل وادمج على اساس نظرية  
اينشتاين للنسبية . ولكن المعنى الخاص الذي اكتسبه ( في الأدب ) لا يهنا  
الكثير . سوف ندخله في تاريخ الأدب بالتقريب ( وليس على الإطلاق )  
اي مجازيا » (١) .

ويؤدي هذا الاستعمال « المجازي » الى ثلاث فرضيات سيعتبرها  
« باختين » مبادئ اولية للدراسة الادبية .

✱ « للزمكانية » اهمية اساسية في دراسة الأنواع الادبية .

✱ تساهم « الزمكانية » في تطيل صورة الانسان ، اي الشخصية

في الأدب ، فالبطل الروائي « زمكيا » في الأساس .

✱ « الزمكانية » مقولة اساسية للشكل والمضمون .

ورغم اقرار « باختين » « بمجازية » مفهومه ، نستطيع ان نستخرج  
منذ البداية ثلاث مبادئ ثابتة للدراسة سوف نجدها في كل أعمال

« بلختين » ، وتعتبر المعالم الأسطورية « لزيمكانية » رغم الأصول المختلفة لتكوين رؤية الناقد :

١ - لا يجوز الفصل بين الزمان والمكان .

٢ - أولوية الزمان في هذه العلاقة ، ويظهر الزمن كالمبدأ المساند

للمعمل الأدبي . وهنا يثبت « بلختين » مبدئين :

• الربط بين « زمكانية » العمل الأدبي و « زمكانية » المعالم

الخارجي المحيط به .

• أهمية القرن الثامن عشر الذي اكتشف الزمان التاريخي الواقعي

الذي تجده في أعمال « جوته » .

٣ - علاقة الزمان بالمكان علاقة جدلية . فإزمان يساوي الحركة

منذ « بلختين » ، حسب تعريف « أرسطو » . وسوف يؤلف بين هذا المفهوم التقليدي ونظرية « لسنج » للحركة ، ثم بينه وبين الجدلية الماركسية .

فكانت لدى « جوته » ، مظهرا، قدرة خارقة في « قراءة الزمان في المكان » و « ملء الفراغ بشكل شمولية في حالة تكوين ، أو في حياض ، وليس في شكل خلفية غير متحركة أو شيء معط ومكون » (٧) .

قد لاحظنا الملامح الأساسية للتعريف بجذوره العلمية والفلسفية . ولكن مساهمة « بلختين » الأساسية هي في اكتشاف دور « الزمكانية » في التعرف الملموس على « معطيات الجنس الروائي » (٨) ، لأن اكتشاف آراء الإبداع الفني يعرف بالزمن التاريخي ، حسب قول « بلختين » ، أكثر مما يفعله الفكر الفلسفي (٩) . ودراسة « بلختين » عن أشكال الزمان و « الزمكانية » في الرواية هي محاولة فهم الانتقال من « النمط الكلي للحياة » letankdeleise إلى الرواية الحقيقية ، عبر تاريخ الأشكال الروائية منذ العصر اليوناني حتى الرواية الحديثة .

٢ - التصوير الأدبي « الزمكانية » كمضمون للأعمال الأدبية :

يكوث « بلختين » ٩ أجزاء من أشكال الزمان و « الزمكانية » في الرواية ( ص ٢٢٩ - ٢٨٣ ) للتطور التاريخي « للزمكانية » ، منذ الزوايا اليونانية القديمة حتى رواية النغزل في القرن الثامن عشر . فمتعجرا القراءة كالتالي :



- ١ - الرواية اليونانية ( القديمة ) .
- ٢ - « أوليه » و « بترون » ( المؤلفان اللاتينيان ) .
- ٣ - سيرة الحياة والسيرة الذاتية ( الضميتان ) .
- ٤ - « الزمكائية » الفولكلورية « والاستبدال » التاريخي .
- ٥ - الرواية الفاروسية ( في العصور الوسطى ) .
- ٦ - وظائف « النصاب » و « المهرج » و « الأبله » في الرواية ( تكاهمة العصور الوسطى ) .
- ٧ - « زمكائية » « رابليه » .
- ٨ - الأسس الشعبي « الزمكائية » « رابليه » .
- ٩ - « زمكائية » رواية الغزل في القرن الثامن عشر .

أما في « المكان والزمان » ، وهو الجزء الثالث لرواية التعلم في **جماليات إيمانويل كلاف** ( ص ٢٣٢ - ٢٦١ ) ، كما في « الملاحظات الختامية » ل**جماليات الرواية ونظريتها** ( ص ٢٨٤ - ٣٩٨ ) يظهر الفكر التركيبي « لباختين » الذي وصل اليه بعد تطيله التاريخي الطويل للزمكائية .

يقدم « باختين » ، من خلال تطيله التاريخي « للزمكائية » ، ما سماه « بلانزمكائيات » النموذجية الثابتة التي تكون الأعمال الأدبية في تطورها - فنجد ضمن هذه « الزمكائيات » « اللقاء » ، « الطريق » ، « القصر » ، الخ ... في الآداب القديمة ، « حجرة الجلوس » ( الصالون ) ، « المنزل » ، « المخينة الصغيرة » ، « عتبة المنزل » ، الخ ... في الروايات الحديثة . ويمطى « باختين » وصفا شيقا لهذه « الزمكائيات » دارسا دلالاتها ، وإيحاعاتها المختلفة حتى قيمها الفكرية والمجازية والرمزية .

فيصير « اللقاء » « زمكائية » أساسية بفضل ما يتضمنه من توحيد في تحديد المكان والزمان معا ، مع أولوية الزمان وتكثيف القيمة الانفعالية فيه . أما « الطريق » فهو تصور شائع في الأدب ، حرفيا ( كما في رواية « أيبكارسك » ، « دون كيشوت » ، الخ ) ومجازيا بفضل استعاراته الدارجة ، مثل « طريق الحياة » ، « طريق جديد » ، الخ . فموتيفا « الطريق » أساسية في الأدب القديم الذي ترتبط فيه صدف اللقاء بالحدث الروائي وتشكل القصص المختلفة في إطار الشبكة الأساسية

الواحدة ، ونجدها حتى القرن التاسع عشر في رواية « النفوس الميتة » لجوجول . أما « القصر » فهو أيضا من « الزمكانيات » الشائعة ، بداية بقصر العصور الوسطى في روايات الفاروسية حتى قصر الرواية التاريخية في نهائيات القرن الثامن عشر ، وفيما بعد ، الذي يخاطله الزمان بشكل أكثر الفة . وفي الرواية الحديثة ، نجد « حجرة الجنوس » الذي يتركز فيها التقاء الزمان بالمكان في رواية القرن التاسع عشر حيث يتمثل فيها طموحات العصر وسيادة المال ، عند « بلزاك » مثلا ، وهذا يختلف عن صنف « الطريق » اللزامانية في الآداب القديمة . وفي « المدينة الصغيرة » ، تظهر وتسود الحياة العادية ، اليومية ، الذي لا يحدث فيها شيء ، عند « فلوير » مثلا ، إلا التكرار العادي الممل ، ونجدها كالمكان الأساسي في الروايات الروسية عند « جوجول » ، « تورجينيف » ، « تشيخوف » ، الخ . ويضيف « باختين » ملاحظات مثيرة حول « زمكانية » « عبقة البيت » التي تمثل ، حسب قوله ، زمن الأزمة والتحول في الأدب . وهنا تبدو أهمية السلام ، والطرق ، والذهاب ، في روايات « دوستوفسكي » ، في تمثيلها لزمن الأزمة ، بينما تعبر ساحات « تولستوي » الواسعة عن الدوام .

وتمتد بين هذه « الزمكانيات » الكبيرة ، كما يقول « باختين » ، و « زمكانيات » أخرى صغيرة علاقات شتى ووظائف مختلفة ، ينبغي أن تدرس على حدها في كل عمل من الأعمال الأدبية .

« غلزمكانية » « كموتيفا » الدلالات والوظائف التالية :

• تنظم العمل الأدبي ، « فالزمكانية » تعقد وتفك الحبكة الروائية .

• تعتبر خاصتها الميثية « مركز المموسية النصورية » للعمل و « تجسيد الرواية بأشئها » ، كما تدور الدلالات كلها حولها ، فهي لصها وديها .

• تربط الوصف بالمردى في حركتهما . وهنا يأخذ « باختين » مثله عند « لسنج » : يكتمل وصف جمال « حلانة » في « الإلياذة » ليس في حشد ذاته ، بل عبر تأثيره على شيوخ مدينة « ترويا » . تكشف المن علاقة الزمان بالمكان عن الحركة في الثبات (١٠) .

• وتربط أخيرا « الزمكانية » بين العمل الأدبي والواقع .

## ٢ - « الزمكانية » كجدا لتنظيم العمل الداخلي :

تمثل، قيم الأدب والفن « بالزمكانية » . « فالزمكانية » عند « باختين » مفهوم شاليل فيقول : « يتشرب الفن والأدب بالقيم « الزمكانية » ، بدرجات وأبعاد مختلفة . كل « موتيفا » وكل عنصر متميز للعمل الفني يتقدم كاحدى هذه القيم (١١) » . فليست الزمكانية مركزا « للموسمية التصويرية » للرواية فقط : ان كل مجاز أدبي ، والشكل الداخلى للألفاظ ، وكثر الصور المجازية ، تمثل، بالقيم الزمكانية . وتعتبر هذه العناصر الأدبية العلامة الوسيطة التى تساهم فى نقل الدلالات المكائنية الأولية داخل العلاقات الزمانية . مما وصل « باختين » الى منهج أساسى للدراسة الأدبية وهو علم العلاقات ، أى « السيميوطيقا » . فقد قال « باختين » : فى زمكانية الفن الأدبى يحدث الاندماج بين الدلائل المكائنية والزمانية فى كل معقول وملبوس . هنا يتكثف الزمن ويصبح دسما ، مرثيا للفن ، وينغمس فى حركة الزمان وذات التاريخ « (١٢) » . ويعتبر أيضا هذا المبدأ عند « باختين » معيارا لتقييم العمل الأدبى : يرى الناقد عند « بلزاك » طاقة خارقة فى اكتشاف وإظهار الزمان فى المكان ، جعلت من رواياته احدى قيم « الزمكانية » .

ويشير « باختين » الى فلسفة « كسير » للأشكال الرمزية فيما يخص ضرورة تحليل انعكاس الزمان فى اللغة ، بينما يلجأ الى « لسنج » للاشادة بانخال الحركة فى الثبات مع تدخل الزمان والمكان ، من ناحية ، الوصفى والسردى ، من الناحية الأخرى ، وهذا يعنى تدخل المجرد والملبوس .

وتبدو هنا أهمية العلامة . فللعلمة ( اللفظ ، شكلا وإيقاما ، المجاز ، الخ ... ) وظيفة أساسية تتمثل فى ربط الملبوس بالمجرد ، كما يفعل مفهوم العلامة بين « زمكانية » العمل الأدبى و « زمكانية » الرياضيات . فمقولات الزمان والمكان لا توجد فى الدراسة الأدبية للمقياس كما فى علوم الرياضة والفيزياء ، بل لضمان الاتصال بين الدائرة « الزمكانية » والدائرة الدلالية . ويظهر مفهوم آخر أساسى فى فكر « باختين » النقدى ، وهو عنصر « التقييم » . ويصل فى النهاية الى أن ... « الحواس مهما كانت يجب أن تأخذ على عاتقها التجربة « الزمكانية » ، أى الشكل العلمى ( *sonnes'emotipue* ) ، كى تصبح جزءا من تجربتنا (وهى بالاضافة الى ذلك اجتماعية) (١٣) .

ويميز « باختين » الزمان فى داخل العلاقة الزمكانية . فهو الذى يعطى المكان دلالاته الأساسية . ولكنه أيضا مبدأ جوهريا لتنظيم العمل

الفنى والأدبى (١٤) . فللزمان اثر جوهري . فبالا على مستويي الشكل والمضمون ، كما انه يشكل النوع الأدبى ، ملامح البطل ، علاقة المرد بالوصف فى العمل الأدبى . فالقرن الثامن عشر هو الذى ترك لنا هذه الانجازات المهمة فى اكتشافه للزمان كسمة للمضمون ، ولكن ايضا كبدا للبناء والتنظيم . ويبدو ذلك فى الرواية - الفزل لهذا العصر ( « تمش » ، « جستر » ، وغيرهم من الروائين ) . ومصدر اكتشاف الزمان يوجد فى تعريف « نيوتن » على قوانين الجاذبية العالمية التى عمقت رؤية الانسان للواقع ، واثرت فى الأدب تأثرا مباشرا (١٥) . وربما قد تأثر « باخтин » هنا بكتابات « كسير » فى **« حيات عصر التنوير »** .

وادراك الزمان كالمبدأ الأساسى « للمركبية » يشكل الوعى بتاريخية الانجاز الفنى والأدبى . فلا يكتمل العمل الفنى والأدبى ، حسب باخтин ، الا باكتشاف فاعلية الزمن وادخاله فى العمل . ولذلك اعتبر « باخтин » أن « جوته » كان من أنواع الكتب ( على عكس « روسو » ، رغم تعميق « روسو » للعلاقات الانسانية وعلاقات الانسان بالطبيعة فى رواياته « فروسو » لم يتعمق فى الوعى بالزمان ) . فيقول « باخтин » أن أعمال « جوته » الأدبية ذات « زمكانية استثنائية » : « كل شيء فى هذا العالم مكاتب وزماتى ، كل شيء ( فيه ) زمكانية استثنائية » (١٦) .

فالشكل المرنى للرواية اسلميا ، ولا يفصل بيجرى المعرفة لدى الكاتب - فلنظر الكاتب عمل ويجب أن يرتبط هذا العمل المرنى بالوعى بالحاضر والماضى والمستقبل ، لضمان الحركة فى علاقة الزمان بالمكان ، واللوموس بالجرد ، والوصف بالسرد . ففتحول رقعة من المساحة الارضية الى مكان تاريخى لحياة الانسان فيكان تاريخى للعالم (١٧) . « فروسو » ، على عكس « جوته » ، لم يتمكن من تحول الزمن الدائرى الى زمن تاريخى حقيقى .

والمثل الآخر العظيم الذى درسه « باخтин » ، هو مثل كتب النهضة الفرنسية الكبير ، « رابليه » ( وكان « باخтин » استاذًا متخصصا فى الأدب الفرنسى ، ويعتبر كتابه فى فرنسا نفسها من أعظم ما كتب عن « رابليه » ، رغم اجيال من المتخصصين الفرنسيين الذين كتبوا عنه ) . وقد ابتكر « رابليه » فى القرن السادس عشر « زمكانية » انسان النهضة الجديد ، وتصل هذه « الزمكانية » الطوبائية لدير « تيليا » ، هذا المكان المثالى لسعادة الانسان الحر المتمكن من قدراته وجميع طاقاته الانسانية ، الى « زمكانية » رمزية لوجود الانسان برمته ، الى زمن ومكان طوبوائى ، بلا حدود ولا نهائية ، كاعظم رمز للرؤية الإنسانية « Humaniste » للنهضة (١٨) .

## خاتمة لا تختم شيئا :

تعطى هكذا كتاب « باخтин » الكثير من الإيضاحات الثمينة ، والملاحظات المثيرة ، مثل التي جفناها في إطار « الزمكانية » ، التي لم تكتمل دائما وتشير الى طرق عديدة . لم تستغن بعد زهم « هوذا البنية » . وكان « باخтин » نفسه يدرك هذا . النص ويتمنى استكمال جهوده فيها بعد ، وأغيا بأن العلم لا يقف وأن اكتساب المعرفة على مقواصل لتصحيح الخطأ وانجاز الصواب . ورأى هو الأول أن مفهومه « للزمكانية » غير كاف ، وكانت به الرغبة أن تتعمق فيه الدراسات المستقبلية للنقد الأدبي . وقد أنهى ملاحظاته في أشكال الزمان « والزمكانية » في الرواية بتصريح بالغ التواضع قائلا فيه أنه لم يفعل إلا أنه ربط الزمان بالمكان الذين كنا يدرسا منعزلين « دون قصد زمكاني معبر » ، وعبر عن الأمل أن « تطور العلم الأدبي المستقبلي هو الوحيد الذي سوف يقرر بأهمية وقيلاسة هذا القصد » (١٩) .

ويبقى أن مثل هذا التواضع ليس في مكانه ، فانه محل بتاجاز « باختين » الحقيقي ، سواء عبر كتاباته ، سواء في تأثيره على النقد الأدبي المعاصر . مجدلية مفهوم « الزمكانية » قد أثرت وحدها في أكثر من مجال للدراسات الأدبية ، منها التعمق في فهم الأنواع الأدبية ومنها المبادئ الخاصة بنظرية الوصف المعاصرة وربط الوصف بالسردي في النص الأدبي عبر حركة الزمان في المكان . وتعتبر ملاحظات « باختين » في البطل الروائي عبر « زمكانيته » أساسا لدراسة البطل كما ينظر له حاليا . فيدرس البطل اليوم ليس فقط من خلال صفاته النفسية ووضعها الاجتماعي في القصة ، عاكسا حقائق العالم الخارجي حسب إجراءات المحاكاة ، بل كوحدة « علامة » للرواية تكون مركز الالتقاء بين نظام القيم أو أيديولوجية المؤلف وتسلسل الأحداث كما تتمحور حول الحكمة الروائية . فالبطل إذن أساس الربط بين الراسي من القيم والاختيارات ، والأمتى في التقابح الزمني للمرد .

وهنا يبرز مفهوم آخر : « لباختين » ، « أساسى في تنظيم العالم الفنى والأدبى ، وهو مفهوم « القيمة » أو « التقييم » . قد رأينا كيف لا ينبغي أن تنفصل « الدائرة الزمكانية » عن « الدائرة القمية » في العمل الأدبى . وكتابات أخرى « لباختين » تشير الى أهمية « التقييم » في العمل الأدبى مثل دراسته في « نظرية المنطوق » *Theorie de l'énoncé* ومقاله في « الخطاب في الحياة وفي الشعر » *(le discours dans le nie et dans le poesie)* وقد أشار الناقد الفرنسى « غيليب هابون » الى أهمية هذا المفهوم وإلى تمكنه في تطوير الدراسة الأدبية ، حينما قال في كتابه

من **النص والأيديولوجية** ، « أن يباختين » هو بالتأكيد أول منظر بدأ في استكشاف نظرية الأدب التي تستند إلى المياري والقيمي Poétique du normatif et de l'axiologique (٢٠) وكتاب

**النص والأيديولوجية** ، الصادر في باريس في ١٩٨٤ ، ينطلق من نقد التأثير الشكلي في النقد الأدبي معاً إلى إياه لتجاهله للنظام الرأسي القيمي للأعمال الأدبية كي يركز فقط على النظام الأفقي للنص . فالمعمل الأدبي لا يفصل بين الرأس في اختيارات القيم والأمتى في تنظيم العمل وتشكيل عناصره .

ويتبين هكذا كيف ساهم ، وما زال يساهم ، انجاز « باختين » في ملء فجوى أساسية في الدراسة الأدبية . فالنقد الأدبي المعاصر يكشف اليوم ما كان « باختين » قد أشار إليه منذ العشرينيات من ثغرتين أساسيتين في النقد « الشكلي » :

- غياب الفرضيات الفلسفية .
- تركيز البحث في إيفاح تقنيات العمل الأدبي مع أعمال التنظيم نفسه لهذا العمل الذي يعتبر الدراسة الحقيقية للشكل .

ولذلك وقع هذا النقد في الوضعية والعجز عن الفهم الحي ، الحقيقي للعمل الأدبي . ويتسع الأمل اليوم ، أن تتقدم الدراسات الأدبية نحو ربط « الزمكاني » بالقيمي ، والحاق تفاصيل إجراءات العمل الأدبي ووحداته بالسياق والدلالات التي تعطى له المعنى والحياة .

( هوامش )

١ - قد ترجم جمال شهيد **الحكمة والرواية** « لباختين » - أما ، محمد برادة فترجم جزءاً من كتاب **جماليات الرواية ونظريتها في فصول** . العدد الخاص عن « أدب والأيديولوجية » ، إبريل / مايو / يونيو ١٩٨٥ ، تحت عنوان « المنكسر في الرواية » ، ص ١٠٤ ، بينما يقوم سيد البحراوى بترجمة نص « الخطاب في الشعر وفي الحياة » ، وهو من أول كتابات الناقد في إشعر واللغة بين المرسل والمتلقي والتقييم المشترك .

٢ - تودوروف ، **نقد النقد** ، باريس ١٩٨٤ ، ص ١٠١ .

٣ - انظر باختين : **جماليات الإبداع الكلامي** ، المقالة الأولى في **المؤلف والبطل** .

وتودوروف ، **نقد النقد** ، ص ٩٦ .

- ٤ — جماليات الرواية ونظريتها ، ص ٢٢٧ .
  - ٥ — نفس المرجع ، ص ٢٢٨ .
  - ٦ — نفس المرجع ، ص ٢٢٥ .
  - ٧ — جماليات الإبداع الكلاسي ، ص ٢٢٢ .
  - ٨ — جماليات الرواية ، ص ٢٢٨ .
  - ٩ — جماليات الإبداع ، ص ٢٢٤ .
  - ١٠ — جماليات الرواية ، ص ٢٩٢ .
  - ١١ — نفس المرجع ، ص ٢٨٤ .
  - ١٢ — نفس المرجع ، ص ٢٢٧ .
  - ١٣ — نفس المرجع ، ص ٢٩٨ .
  - ١٤ — جماليات الإبداع ، ص ٢٢٢ .
  - ١٥ — نفس المرجع ، ص ٢٥١ .
  - ١٦ — نفس المرجع ، ص ٢٤٩ .
  - ١٧ — نفس المرجع ، ص ٢٤١ .
  - ١٨ — الى جانب أجزاء الدراسات المذكورة الخاصة برابليه ،  
انظر كتاب بلختين عن رابليه والثقافة الشعبية لزمته .
  - ١٩ — جماليات الرواية ، ص ٢٩٨ .
  - ٢٠ — فيليب هابون : النص والأيديولوجية ، ص ١٩ .
- اما أهم أعمال بلختين ظهر فيها مفهوم القيمة ( والتقييم ) أي  
 « نظرية المنطوق » و « الخطاب في الحياة وفي الشعر » ، توجد ترجمتها  
 بالفرنسية في : تودوروف : ميخائيل بلختين ، الجبدا الحواري وكتابات  
 دائرة بلختين ، باريس ١٩٨١ .

سريفة :

# البيت في ميدان الجيزة

تأليف / محمد الشريفي

## المشهد الأول

صالة البيت ، بابان في الصق يؤديان الى حجرتين ، بابان في اليسار يؤدى أحدهما الى حجرة الأم ، والآخر الى المطبخ ودورة المياه ، باب الخروج في اليمين — البيت ذا دور واحد أرضي ولذلك فنحن نسمع جلبة الميدان المثل عليه وكذلك اصوات المارة والعميلت ورجال المرور . الخ ، انك بسيط بمشرف في اركان الصالة لا ينم عن ثراء ، الأم حزينة مع ابنها وزوجته ..

الأم : ايه الاخبار يا عيده صارحني ..

الابن : ابدأ والله يا مليا ، سألت عنه في كل مكان ومغيش اى اثر .

الزوجة : مش ممكن لا قدر الله تكون حصلت له حا ...

الأم : ( مقاطعة ) مال الله ولا فلان يا فاطمة ، ما تتوليش كده يا ختي ... ما احنا سالنا في كل مستشفى في البلد .

الابن : .. وبقته في كل الاكسمل لا حض ولا خير .

الزوجة : ازاي بس يا عبد المعين ... أنت مش قلت لى انك حاسس بحاجة فاضة في كلام صباط القسم ؟

الابن : اوه ... فاطمة .. ما تريكيش مليا بالكلام ده

الأم : كلام .. انت مقلطيش حاجة من دى يا بنتى !

الابن : يا مليا اتنى عارفة اللى بيدور في دماغ فاطمة دايا ! جاتبنا لفاطمة ( أنا مش قلت لك تخلى التخريف دى لنفسك ؟



الزوجة : تخاريف !

الابن : أنت بكده ها تسيبي لنا مقاعبي .

الزوجة : نعم . مش احنا اللي اتفتقنا . .

الابن : ( مقاطعا بحدّة ) غلطية . . . اتعدى سألكتة

الأم : آيه يا اولاد . . غلطية . . آيه اللي حصل . . قوليني بختني  
الله يربح قلبك .

الزوجة : ما هو . . .

الأم : ما هو آيه . . . ما تقول يا ابني . . انتم هت تظلموني فيه . .  
حصل حاجة لافوك ؟

الابن : عالجك كسوة ؟

الزوجة : ( وهي تمزله ) قلها يا عبد المعين آيه اللي بيدور في دماغك .

الأم : عبد المعين

الابن : يا ماما . . يا ماما ده مجرد شك ( يتصنع الاعتذار ) شك ان  
البوليس ما يعرفش . .

الأم : مش فاعمة !

الزوجة : يا ماما زينب . . اصله بيثك انهم يكونوا عارفين حاجة من  
عبد الله .

الابن : آه منك يا غلطية . . . ده شك مالوش اى اصل ، غير اني  
ما بظمنش للبوليس

الأم : واذأ كان الشك ده في مظه ، تفكر آيه التنبؤ اللي يعرفوه ؟

الابن : يا ماما متخديش الحكاية جد . . . اتا بقول لغلطية كلام عابر هي  
اللي كبرت

الأم : عبده . . احلف لي انك ما تعرف حلجة يا ابني

الابن : والله يا ماما ما اعرف . . وانا هاخبي ليه . . ما احنا عايشين  
على الحلوة والمرّة بسوا . . .

الزوجة : بيتيها لي ان اتسلم البوليس دي ما تعرفش حاجة جنة .

الأم : ومين اللي يعرف بيض يا غلطية ؟

الزوجة : حجة الغائب معاه يا بابا .. ما تطلقيش .

الابن : حجة ايه بس وهو غائب من اسبوع .

الأم : ( وهي تجلس ان كانت واقفة ) من يوم إبنك ما ماتت وهجو .  
بيري كل طلباتنا

الزوجة : ( متثيرة ) ليه ما عبد المين برضه شايف طلباتك يا تانت .

الابن : يا عنى يا فاطمة مش زىي .. كضاية انه ما اتجوزش لحد  
دلوقت ..

الزوجة : وما اتجوزش ليه ؟

الابن : فاطمة .. اللي محرمى انه عمره ما عمل كده .

الأم : أنا مش مصدقة اللي حصل ده .. مش ممكن عبد الله يعمل  
بياده .

الابن : كان مثال للتقوى والله .

الزوجة : ها تقول فيها .. أنا كنت بصحى على صوته قبل الفجر وهو  
يقرا قرآن .

الأم : انتوا هاتحبوا الواد

الزوجة : لا يا بابا زينب .. ما نقتدش .. بعد الشر ..

الابن : عبد الله ها يرجع ان شاء الله .. اكيد هي مأبورية هنا  
ولا هنا ..

الزوجة : مأبورية ، مأبورية هيطط من السما ؟

الأم : ما حدش برضه من زميله فى الشغل يعرف حاجة ؟

الابن : أبدا .. بن اسبوع ما حدش شباته ، ويمتبر دلوقت انقطاع  
من العمل بدون إذن ..

الزوجة : ما سكتش يا عبد المين عن آخر واحد شباته ؟

الابن : سألت الأستاذ محروس اللي قاعد معاه فى نفس مكتبه ...  
قال لى انهم خرجوا مسوا وأنه سباب عبد الله عند محطة  
الاتوبيس ، لحد ما ركب اتوبيس ثمانية عشان ييجى على  
الهيضة .

الأم : أنت مش قلت لهم فى البلاغ على كل ده

- الابن : وأعطيتهم صورة لمبد الله وعنوان البيت والسفل .
- الزوجة : والجرائد والتليفزيون ؟
- الابن : نش عايزين فضايح .. عبد الله مش صغير أو قاصر .
- الأم : بتسميها فضايح يا عبد الممين ، ولو حصل له حاجة ..
- الابن : يا ماما .. احبنا نمسنى كام يوم ، واذا قدر الله ما ظهرش نتصل بهم ..
- الأم : وليه البوليس ما يتحركشى ؟
- الابن : يا ماما دى مش شغلتنهم ، هم بيعملوا تحريات ..
- الأم : مش هاعملوا تحقيق ؟
- الابن : ما اظنش ..
- الأم : ما تظنش ؟
- الابن : فى الحالات دى البوليس ما لوشر دخل الا اذا كنت بتتهم حد بخطفه او .. او اى شئ يعنى ..
- الأم : يعنى ابنى راح ..
- الابن : ما تقولىش الكلام ده يا ماما .. هارجع .. لنا واشقى اته . هارجع ..
- الأم : اى ثقة بس .. راح عبد الله .. راح ابنى ..
- الزوجة : ماما زينب ، والله هاتلاقى حل .. بس انتى اصبرى ..
- الأم : حلل يا غاطمة .. حلل ..
- الزوجة : اسمى يا حبا زينب .. مادام البوليس مش هاتقوم بواجبه ..
- الابن : ( مبالغاً فى مقاطعتها ) اسكتى يا غاطمة أرجوكى .
- الأم : سيبها يا عبد الممين .
- الزوجة : بقول يعنى .. لازم علينا نقوم بدور البوليس اللى بيعتق .
- الابن : ازاي يا شارلوك هولمز .. ويعنين .. ويعنين انت نسييت اننا لسة ما اتخدناشى ..

الأم : شديت مفتوحة يا عبد المعين !

الابن : لا .. معنى .. أقصد بدل ما نسمح لتخريف فاطمة هتم ..  
ياكل لقيبة .

فاطمة : تخاريف !

الأم : كمل يا فاطمة .. اذا كنت جملان ، الاكل جوا في الثلاجة ..  
انخل سخنة .

الابن : اكل لوحدي .. نفسي مسجودة يا ماما .. سدننا فاطمة  
بكلها .

الزوجة : شايقة يا تاتيا زغيب .. سمعنى ..

الأم : ما تاخيش في بالك .. قوليني بتقصدى اية من كلامك ..  
ريحنى .

الزوجة : طيب .. طيب خلى عبد المعين يسمعى

الابن : ( يقترب منها ) نعم .. عبد المعين سامك

الزوجة : اللى قلته عن الأستاذ محروس معناه انه آخر ولحد شأنه .

الابن : ودى فيها ايه ياخى ؟

الزوجة : شله بمعد الظهر .. يقنى حوالى الساعة اثنين ...

الابن : تقريبا الساعة تلاته يا فاطمة ، لانهم نزلوا سوا من مجيئ المصالح  
بميدان التحرير يا فاطمة ، وراحوا للمحطة سوا فلقوها  
زحمة زى ما أنت عارفة يا فاطمة ، فاضطر عبد الله ابيه  
يمشى لأول محطة في شارع القصر العيني يا فاطمة .. علشان  
يركب الأتوبيس وهو جاي من الحيزة يا فاطمة ويقتل يلاقى  
مجان يقف فيه .. ميسبوطة .. اقول كيان مرة ..

الزوجة : لا مقاطعة ( لا لا .. مايش داعى ) ثم وحى تبحث عن معطيات

نظرية لتصل الي برهان في الساعة تلاته بعد الظهر آخر  
مرة ظهر فيها عبد الله ، وماما زينب قالت انه ساب البيت  
بدرى الصبح على غير العادة .

الأم : .. الابن خلقت بعد الفجر لحقيقه لابس هودومه ، سألته

( بتعمل ) اعملك الفطائر .. ما يدبش على ولا حظت حتى انه  
كان بيعد نظراته عن عيني ، سألته قبل ما يخرج ( تعمل )  
هي الساعة كلم دلوقت .. مثل كده كلام مش باين وقلم

نازل .. أنا قلت في عقل بالي اكيد عنده شغل خلاه ينزل  
بدرى كده ..

الزوجة : ( تواصل ما سبق ) برضه أنا صحيت بعد نصف الليل ،  
وأنا راحة للنواليت لقيت نور أودته منهر .

الابن : اخن يا عبقريه ، كان مشغول بحاجة طول الليل ، واكيد  
تتعلق بمشواره الصبح بدرى .

الأم : مشوار لمدة اسبوع يا عبده ؟

الابن : الحقيقة يا ماما .. ان تصرفات عبد الله قبل الأسبوع ده  
ماكانتش عاجبتي خالص ...

الأم : ومن أمي عجبك خاله يا عبده .. عبد الله طول عمره بيخبي  
فيه في قلبه .

الابن : هم فيه بس يا ماما ..

الزوجة : جليز فلوس يا عبد الله ..

الابن : فلوس .. اى فلوس يا هاتم .. مرتبى زى مرتب عبد الله  
بالضبط ، ورغم انى متجوز ولى مسؤوليات ثانية ، اخرجت  
في سنة تخرجه ، ودخلنا الجيش واتبعنا في سنة واحدة .

الأم : ايه اللي انت عايز توصله يا عبده ؟

الابن : برد على تخاريف فاطمة يا ماما ..

الزوجة : طيب نكل للآخر وشوف ها توصل لايه كمل انت بس  
الحكاية

الأم : حكاية ايه يا فاطمة يا بنتي ؟

الزوجة : بعد عى ما مات .. اتسوا خرجتوا من الجيش فوقيت  
واحد ..

الابن : ( مكللا ) واتميننا في لماكن ما لهامش دعوة بؤهلاتنا .

الزوجة : زى ما دخلت انت الاداب اللي ما كنتش عايزها وهو دخل  
التجارة اللي مش عايزها ..

الأم : وانتوا بتقولوا الكلام ده كله ليه ؟

الزوجة : لحظة واحدة يا ماما زينب .. علشان تعرف نحلل ..

الأم : نعطل !

الزوجة : أحمد رينا أنك قاعد على مكتب طول النهار انت ولخوك ،  
الباني على أنا اللي واقفة على رجلى طول النهار .

الإبن : خليفنا في المهم يا غاطبة وحياة أبوك ..

الزوجة : خليفنا في المهم ..

الإبن : أنا اتجوزت مولقيت بنت الحلال

الزوجة : اللي هو أنا ..

الإبن : هو بقى عمل إيه بعد ما اتعين ؟

الزوجة : مايش غير البص في المراية كل ساعة

الإبن : إيه الغباء ده ؟

الزوجة : مش دى الحقيقة .. أنتم مش عزيزين الحقيقة ، أنا نسكتة  
صالح على بطال بيص ..

الأم : بتجسسى على الواد يا غاطبة ؟

الزوجة : لا .. أقصد يا ماما زينب .. أنا بحاول أبحث عن أى خيط

الإبن : وهو لما بيص في المراية يبقى خيط ..

الأم : ولا المراية بقت جنبية ؟

الإبن : ( جنبيا ) غيبة ( متداركة ) قوليلي يا ست السكل إيه اللي عاجبك  
في سمعته جنبك ؟

الأم : نفسى قبل ما أموت أشوفه متهنى ورينا معسطلها له بينت  
الحلال ..

الإبن : أنت .. آه منك يا ماما .. أراهن أنك عايزاه يتمند جنبك  
على طول ..

الزوجة : مايشى أم يا عبد المعين نرضى بالله أنت بتقوله ..

الإبن : أنت ها تعرفى لما أكثر منى ؟

الزوجة : نسيت أتى هابتى أم ( تتدلل ) سابعة يا ماما زينب .. مش  
عايز يهتيني على كلمة اتقولها .

الإبن : وهو ده وقته ( جنبيا ) يا مغفلة ..

- الأم :** والعمل إيه يا عبد المعين ؟
- الإبن :** هايرجع يا ملها .. الغايب حجتة معاه .. وعلشان أطمنك  
هاحصل تاتى بكل اللي يعرفوه وزيينا يهذبنا ونعرف طريقه ..
- الأم :** زينا يسلم .. انا حاسة ان نيه حاجة حصلت
- الإبن :** خير ان شاء الله يا ملها زينب
- الأم :** الظاهر ان تقل رأسى هو المسيب
- الإبن :** ضف يا ملها .. من قلة الاكل
- الأم :** انا داخلة امدد شوية لحسد العصر ما يدين
- الإبن :** كللى الاول يا ملها
- الأم :** كلوا انتوا .. ( وهى تدخل حجرة اليسار ) انا ماعشتر لى  
نفسى .. الاكل فى الثلاثة
- الزوجة :** حاضر يا ملها زينب
- الإبن :** مبسوبة .. مبسوبة من كلامك الفارغ
- الزوجة :** قلى إيه اللي اعمله .. كل اللي عايزاه انى أرضى والدتك
- الإبن :** إيه اللي تعمله ؟ ماقيش حاجة ياخنى .. أقعدى ساكنة  
خالص يا أمه .. مالك ومال مرايته ؟
- الزوجة :** بس أنا شفته
- الإبن :** مالك ومال مرايته ؟
- الزوجة :** كان بييمس فيها كل شوية
- الإبن :** وإيه اللي يعنيه ده نظرك .. انطقى ؟
- الزوجة :** إيه .. والله .. بقزفك ليه .. ؟
- الإبن :** قولى يا هاتم .. قولى يا غلطية .. ماتخافيش ..
- الزوجة :** يبنى .. كان خايف على نفسه ..
- الإبن :** وإيه اللي فى كده ؟
- الزوجة :** بعكسك تماما ، انتت ماقتبشش فى المراية الا الصبح بس ولما  
بتنطق حقك ، أنتت واثق من نفسك ..

الابن : احسن لك يا فاطمة تسيبي مهنة التدريس وتشتغلي مع المباحث

الزوجة : ( تتدلل ) لهذا الحدي يا عبده

الابن : انتي بتمدى حركاتنا وسككتنا .. ادخلى دلوقتي المطبخ وحضري الفدا

الزوجة : تسخين الاكل مش هليأخذ وقت ( لحظة ) عبده ..

الابن : الظاهر ان تدريسيك للاطفال اثر على عقلك . عايزة ايه ؟

الزوجة : عبده ..

الابن : اتطلى .. فضك بقي من الحركات دي .. عايزة ايه ؟

الزوجة : انا حاسة باحساس غريب ..

الابن : نعم ؟

الزوجة : اسمعنى لحد ما اخلص ، احسن والله ادخل الادوية وما تشوفنيش طول النهار

الابن : لا في عرضك .. انا ما اقدرش استحمل بعسك .. حسي يا فاطمة .. حسي

الزوجة : ما تتمهزاشي بي

الابن : حاضر .. عايزة ايه يا فاطمة .. قولى ياخنى

الزوجة : انا حاسة ان عبد الله اتضايق من وجودي هنا

الابن : عبد الله .. الظاهر انك لسة ما تعرفهوش .

الزوجة : امال بتفسر ايه غيبه طول الاسبوع ، بس غير اللي بتقوله لمسا زينبه ..

الابن : ( جانباً ) انت اصلك ما جتتيلش في بلك تولة .. ما اعرفش والله يا فاطمة ..

الزوجة : ما سالتش حد عن مكانه ليلة الاربع اللي فات .. اللي هي آخر ليلة له هنا

الابن : كالعادة بيتفرج على فيلم في مركز الثقافة المستمعي ..

الزوجة : بس انت تلك اناك رحت هناك ولقيت بلب المركز مقفول ..

الابن : بالتاكيد انت اشتغلت مع المباحث .. انت بتحقيق معايا ..



- الزوجة :** أنا عازية أؤكد بس أن عبد الله ما أتضايقتش من وجودي بيلكم .
- الابن :** حاضر يا ستي .. قفلوا اليوم ده بسبب الاستفتاء .
- الزوجة :** بس الاستفتاء كان الخميس .. يعنى فى يوم الاختفاء ..
- الابن :** يوم الاختفاء .. يوههه .. اسمى .. ماتحليلش الأمور اكبر من حجمها ، المركز كان مقفول .. اعمل لهم ايه .. احاكمهم عشان قفلوه ..
- الزوجة :** وانت ليه بتترفض .. أنا بعاول افتش عن حلجة فكون نلستها .
- الابن :** اطمنى .. مايفيش حلاجة أنا نسيته ، رحت المركز وسألت عن عبد الله .. اللي يعرفوه قفلوا انه مجاش بماله مدة .. والمركز قفل لأن ما فيش فيلم .. الفيلم وقفته الرقابة يومها ..
- الزوجة :** ومال الرقابة وأفلام المركز ؟
- الابن :** مش عارف والله يا فاطمة .. ها سلها وبمدين اتوكت !
- الزوجة :** ( مستيرة ) بس عبد الله خرج يوم الأربعاء بعد المغرب ( لخطه ) ما راحش الاستفتاء يوم الخميس ؟
- الابن :** سألت الأستاذ محروس تالى انه راح معاه للجنة تحت المجمع والمسألة دى ما طولتش أكثر من خمس دقائق نزول فى الاستمير ، وكل ده يا فاطمة والله الساعة عشرة صباحا ..
- أى أسئلة ثاتية يا غنم ..
- الزوجة :** يبقى أنا سبب اختفائه ..
- الابن :** وإذا كان متضايق من وجودك وهرب .. ايه اللي نعمله يا فاطمة ؟
- الزوجة :** يعنى .. علينا ندور تاتى عن شقة ..
- الابن :** أنا تعبت من الكلام فى الموضوع ده معاك
- الزوجة :** ما بتشوفش اعلانات التليفزيون كل يوم ؟
- الابن :** شايف ياتور عيني .. معاكى كم الف علشان شقة الاعلانات ؟
- الزوجة :** المفروض يكون معاك أنت .
- الابن :** مايفيش معايا والله ياختى !
- الزوجة :** يبقى أكيد عبد الله هرب بعد ما عرفك أنتى حبل ..

- الابن :** انت عارفة انه كلن بيعزك جدا
- الزوجة :** صحيح يا عبد الممين ؟
- الابن :** صحيح يا قواعد المجد .. ابعدي انتي الأفكار دي من دماغك .. أرجوك ..
- الزوجة :** نفسى يا عبد الممين نلاقى شقة
- الابن :** نفسى يا فاطمة ريتا يهديك وتدخلى تجيب لنا لقمة ناكلها ..
- الزوجة :** هاندخل يا روى .. بس اوعدنى انك تفتش .
- الابن :** وانتي ايه اللى تاعبك هنا .. ملها يتمل كل حاجة .. يعنى مريحاكى على الآخر ، تسخين الاكل بيتعبك يا فاطمة ؟
- الزوجة :** عايزة ينهد حيلى فى بيت احس انه بيتى .. ملكى .
- الابن :** اعتبرى بيتنا ده ملكك .
- الزوجة :** بس ده ملك والدتك
- الابن :** اعتبرى والدتى والدتك
- الزوجة :** ازاي ؟
- الابن :** ازاي ؟ ( جلتا ) اتولها اين دى يلربى علشان تنكم بس .. ازاي يفاطمة ؟ انا مش عارف ازاي الولاد فى المدرسة بيفهوا شربك .
- الزوجة :** قصدك ايه بقى ؟
- الابن :** انا ابن ماها ، وبيت ماها هو بيتى واثنت مراتى وبيتى هو بيتك .
- الزوجة :** بس ماها زينب تبقى ام عبد الله مرضه وبيتها بيت عبد الله ، اللى هو البيت اللى احنا ساكنينه ، واللى من نور واحد : ازاي يسافنا مع والدتك واولادنا ان شاء الله ، وعبد الله لما يتجاوز ويحجب ولاد .
- الابن :** ان شاء الله
- الزوجة :** بيت من تلت اود وصلة ..
- الابن :** ( صرخا ) فاطمة ..
- الزوجة :** ( مثله ) ايه

**الابن :** لما اخويا يتجوز يلقى فيها قرح ... هاتبنى له دور تلقى فوق ده .

**الزوجة :** انت مش قلت ان المهندس اللي عاين البيت قال اننبه ما يستحلشى دور داتى ، لان اساسه ما ..

**الابن :** فاطمة .

**الزوجة :** ايه !

**الابن :** فاطمة ..

**الزوجة :** ايه !!

**الابن :** هو عبد الله اتجوز يا فاطمة ؟

**الزوجة :** لا . ما اتجوزشى .. بس انشاء ..

**الابن :** انشاء الله لما يتجوز يحلها رينا ..

**الزوجة :** عاجبك يعنى العفش المتكوم فوق بعضه فى المطبخ والنور ، وحتى الاودة بقاعتها .

**الابن :** بس انتى اللي سميتى اننا نشتريه رغم انى حذرتك يسوم ما اتجوزنا ؟

**الزوجة :** وانتى عايزنى ادخل بعفش قديم ؟

**الابن :** ولازم طبعا يبقى من دميلاط !

**الزوجة :** انا اقل من اخواتى البنلت ..

**الابن :** آه ... لا .. ازاي .. بس انتى كدت هاتطيري من الفرح لما عرفتى انك هاتسكى معنا هنا ، فى ميدان الجيزة جنب مدرستك ، وجبتك من مجاهل الخلفاوى .

**الزوجة :** بتعلمينى يا عبد المعين .. ما انت جنب شفاك عكس اخوك عبد الله اللي بيروح ميدان التحرير كل يوم !

**الابن :** انا اتولدت هنا !

**الزوجة :** مش اتعرض عليكم الوفات علشان تسيبوا البيت ده .

**الابن :** ( ناظرنا ناحية حجرة امه ) اسكتى .. انتى هاتودينا فى داهية .. بالله ادخلى المطبخ .

الزوجة : الحل الوحيد لكل مشاكلنا .

الإبن : قلت لك ماتكلميش في الموضوع ده خالص ..

الزوجة : ( تلف ونظفه وراءها ) اسمع الكلام يا عبد المعين .

الإبن : قلت لك أسكتى .

الزوجة : يرضيك أفضل مالة عليكم ؟

الإبن : فاطمة !

الزوجة : عجبك نظرات أمك لى كل ساعة ؟

الإبن : ماتكلميش بقى يا فاطمة !

الزوجة : يرضيك تكون السبب فى طفشان أخوك .

الإبن : ( بعد أن وقف ) قلت لك أسكتى .. يمين بالله لو اتكلمت كلمة واحدة لأرمى عليك يمين الطلاق ..

.. انقلام ..

## المشهد الثاني

نفس المنظر في المشهد الأول . لكن الأثاث قد اختفى ، وكل شيء .. تدخل الأم مهددة من الخارج .. تنتظر حولها في رعب .

**الأم :** .. الله .. بسم الله الرحمن الرحيم .. العفش راح فين .. اتسرقنا ياربي .. ( تجرى إلى بقية الغرف .. ) مش ممكن .. مش معقول ( وقد أعيته حيلتها بعد اكتشافها ) كبل العفش .. آيه اللي بيحصل ده ياربي .. أنا مش قادرة أقف .. عيب الله ويمسحني عبد المعين وناطمة .. ياربي .. والهدوم .. كل حاجة .. آيه .. فين راحت الصلجات .. اتسرقنا .. مش ممكن .. طيب آيه اللي يخلى عبد المعين وناطمة يعملوا في كده .. فين أنا يا ربي .. كل شيء ضاع آيه اللي حصل .. أنا مش قادرة أفكر .. اسأل أم عبده اللي جنبنا ( وهي تتجه ناحية الباب ) أنا مش قادرة أصدق أي حاجة من اللي بتحصل ( قبل أن تصل إلى الباب يفتح الباب ويدخل بعض الرجال معهم آلات الحفر والهدم ويبدأون في نصب معداتهم أمام دهبول الأم ) يا لهسوي ..

**رجل :** بتزعى كده آيه يا ولبسة ؟

**الأم :** آيه اللي بتعملوه ده ؟

**رجل :** آيه اللي بنمعله .. ها ..

**رجل :** قل لها آينه اللي بنمعله يا معلم .

**رجل :** ها .. جاين نلعب ..

**رجل :** جاين بالعدة بتاعتنا نلعب الطقة بعبعة ( يضحكون ) .

**رجل :** انت مين يا ست انتي ؟

**رجل :** وازاي دخلتي هنا ؟

**رجل :** ازاي .. هنا ..

- رجل : ردی علی المعلم ..
- رجل : ( یواجهها بعد ان اخذت تخطيط فی الوجوه ) مین دخلك هنا ؟
- الام : دا بيتی .
- رجل : بيتك .. ها .. بتسمى الخرابة دى بيتك !
- رجل : نعم يا روى .. بيتك ..
- رجل : دا بيت الشركة ..
- الام : اى شركة .. ومين ولادى ؟
- رجل : الشركة اللى بنشتغل فيها ..
- رجل : ولادك بقى ( يقترب منها ) ما نعرش عنهم حاجة ..
- رجل : آه ما نعرش عنهم حاجة ( يضحكون ) .
- الام : وازاى دخلتم هنا ؟
- رجل : هه .. عجيبه ..
- رجل : الطاهر انها مجنونة يا معلم .
- رجل : نعملا مجنونة .
- رجل : قلنا لك ده ملك الشركة ..
- رجل : آه .. ملك الشركة ( يقطعون الضحك حين يتجهم الآخر ) .
- الام : ( تمسك بحنانه ) اى شركة .. كلمنى زى ما بلكيك .
- رجل : ها ها .. حاسبى على غنودور ليتك فى ايدك ( يضحكون ) .
- رجل : مالتيتيش غير غنودور اللى تمسكى بحناته .
- رجل : ده غلبان .
- رجل : ها ها .. ها تزوديه غلب على غلب ..
- رجل : سيبيه وعمالى معايا ( يأخذها جاتبا ) عارضة غنودور ده ( تنتظر ببساطة ) ردی على .. ماتعرفيش .. اصله مانيهوش حيل .. صحيح هو بيشتغل معنا قد عشرة منا .. بس من غير حيل ( يقهقه ) ..

- رجل : حيله وتجس منه ( يضحكون ) ..
- الأم : ( تخطف مصولا من الأرض وتهدهم ) أبعد هنى .. انتم  
مين وانزاي دخلتم هنا ؟
- رجل : دا يوم مش غليت ..
- رجل : صحيح .. مش غليت ..
- رجل : أسكت انت يا غندور ..
- الأم : رد على ( تهدهم نيتعمدون ناحية الباب تاركين ما مهمم )  
ردوا على ..
- رجل : يا ست انتى احنا عمال .. مالنش دعوة ..
- رجل : ايوه .. مالنش دعوة ..
- رجل : ما تهتش كده ورايا ..
- رجل : ( لآخر ) آه .. ما تهتش وراه ..
- رجل : ( يزفده ) انت .. انت يا زفت ..
- رجل : حاضر يا معلم ..
- الأم : أى عمال .. وفين ولادى ؟
- رجل : رجسنا للولاد تانى ..
- رجل : تانى ..
- رجل : قل لها يا غندور فمهما ( يضحكون ) ..
- الأم : بتضحكوا يا سفلة .. أرجوا من بيتى ..
- رجل : لا .. احنا بنضيع وقت .. احنا عمال ألهدد يا ست  
ومعانا قرار بالهدم ..
- الأم : هدم ( لحظات صمت ) ..
- رجل : آه هدم ( يضحكون ) ..
- رجل : ايوه .. علشان هليتبنى المقر المركزى للشركة وحواليه  
بقية الفروع ..
- الأم : ومين اداكم الحق ده ..

- رجل : الشركة اللى بنشتغل فيها اشتقت كل المزعج ده ..
- الأم : ( مهددة ) أنتم مجافين .. شركة ايه اللى بتتكموا عنها ..  
دا بيتى وبيت ولادى .
- رجل : متعرفش حاجة من اللى انت بتقولها هى ..
- رجل : أبدا ..
- الأم : وراثه عن المرحوم أبويا ..
- رجل : يوه .. هانعمل ايه يا رجالة ؟
- رجلان : نستنى لما ييجى الوكيل ..
- رجل : نتعمل كل ده علشان نخد خليف واحد مجنونة ..
- الأم : احفظ انبك يا راجل انت ..
- رجل : دا كلام ما يخلطى دماغى ..
- رجل : ولا دماغى ..
- رجل : نهارنا اسود من الوكيل والوكيل اول ..
- رجل : ايوه .. اسود ..
- رجل : يا ستى .. أرجوكى اسقى بره علشان نشوف شغلنا.
- الأم : شغل ايه يا نصابين .. دا بيتى يا مساخر .. عايزين ايه ؟
- رجل : ها نعيدنه تانى ..
- رجل : هاتعيدنه تانى ..
- رجل : آه هاتعيدنه .
- رجل : احنا ممكن نستعمل القوة ماعلى .
- الأم : مبلتوا ايه فى اولادى ؟
- رجل : انتى بتعطلى ليه يا ست .. سيبى بس للعدة .. احنا  
متعرفش حاجة .
- الأم : ابعد عنى .. تخطفوا عبد الله وبمدين عبد المصين ومراثة ..
- رجل : ياست بقية العمال ها يخلصوا قبلنا ..
- الأم : اخرس انت .. مايفيش فيكم راجل يكلمنى ..



الجميع : نعمم ..

رجل : خلوقت الوكيل يوصل وتعرف ان الله حق ..

الأم : حتى يقور يقصابين ..

رجل : ياست انهينا .. احنة علينا تشتغل وخلص ..

رجل : احنا بنشتغل وخلص ..

رجل : حتى غندور فاهم ده ..

رجل : ما علينا الا اننا ننفذ الأوامر ..

رجل : بتقبض معايشنا من تنفيذ الأمر ..

الأم : عايزين تاخذوا كلم يا سفلة ..

رجل : اى كلم ؟

الأم : ثمن الاولاد ..

رجل : لا .. الظاهر فعلا انك مجنونة ..

رجل : احنا معايشنا كثيرة .. مايعناش اللى هاتدفعيه .

رجل : الشركة بتوفر لنا كل اللى احنا عايزينه ..

رجل : آه ..

رجل : شايه .. حتى غندور اللى قلت لك علته .. فاهيها

لوحده ( يضحكون ) .

رجل : وبعمدين .. هو ده وقته .. احنا ياست مطلوب متنا فى مشى

يوم نهد البيت ده ، وهايستقونا المطمين فى هدم بقية

المربع ، هاتودينا فى داهية ..

رجل : شايه كل الرجالة دول .. مش هايقبضوا ملهم انا

متفدوش المطلوب .

رجل : وهاتفذ المطلوب طبعا لو على رقبنا ..

رجل : احنا ورانا عيال ياست ..

رجل : عندى زى ولادك عشرة .. هليكلوا منيح ..

رجل : وانا عندى سبعة ..

- رجل : هياكلوا منين ( يضحكون ) ..
- رجل : (عند الباب ) بس .. الوكيل وصل أهه ( يدخل الوكيل )
- الأم : أهلا بوكيل النصب والاحتيال ..
- الوكيل : انتوا واقفين كده ليه .. فين الشغل امال ..
- رجل : الست ..
- رجل : آه .. الست ..
- الوكيل : ( يضربه على وجهه ) ملتهنش فى وشى مرة ثانية .. اى ست ؟
- رجل : أهيه .. اللى واقفة قدامك ..
- الوكيل : هات لى التضارة من العريضة ..
- رجل : ( عند الباب ) تضارة الاستاذ ..
- الوكيل : وواقفة معاكم كده ليه ؟
- رجل : مش عارفين ..
- رجل : ( عند الباب ) التضارة ..
- الوكيل : ( يمسح العدسات ) مسكت العدسات يا بهيم ..
- رجل : ابتدا يا جنب ..
- الوكيل : يالله يابست .. الله يحزن عليك .. روحى المحطة لقطى رزقك هناك ..
- رجل : آه .. فى المحطة ..
- الوكيل : ( يضربه على وجهه ) قلت لك ملتهنش وأنا واقف ..
- رجل : مطشى يا جنب الوكيل .. أصله عيان ..
- رجل : ما تردى على الاستاذ يابست انت ..
- الوكيل : مين اللى دخلها هنا ؟
- رجل : مش عارفين يا استاذ ..
- رجل : جينا لقيناها هنا ..

- رجل : بتقول ان البيت بيتها ..
- الوكيل : ده ملك الشركة ..
- الأم : اى شركة يا نور ؟
- الوكيل : مانيش داعى للفلط .. اذا كان ده اسلوبك فمقسم الشرطة مش بعيد ..
- الأم : ايوه .. اتا عايزه البوليس ..
- الوكيل : ممكن تروحى له هناك .. احنا عندها اعمال متعطلة دلوقت ..
- رجل : ورائنا رزق ولادنا ..
- رجل : ٥٢ ( يضربه الوكيل على فيه بحركة آلية .. وهكذا كلما يهم بالتمتعيب .. )
- رجل : عايزين نخلمن من الهد النهاردة علشان نبدا الحفر بكرة .. فهيت ..
- الأم : ظلت لكم ده بيتى وبيت ولادى ..
- الوكيل : اووه ... دى مش عايزة تفهم ...
- رجل : ياستى ارجوكى .. سيبى المدة دى علشان الاستاذ يعرف يكلمك ..
- الأم : ابعد ولا هاضبطك على دماغك .. نين ولادى بالموص ؟
- رجل : لا حول الله ..
- الوكيل : ولادك وبيتك ..
- الأم : ومراة ابنى ..
- الوكيل : كان .. ( يشر للواقف عند الباب ) نادى على الوكيل و ..
- رجل : الاتيه نين ؟
- الوكيل : القهوة اللى لسة طالع عليها يا غبى ( للام ) يعنى ده بيتك ؟ ..
- رجل : دى بتقول اتنا سرقتا عفشها ..

- الوكيل :** كمان .. الأولاد ويرات الأولاد ..
- الأم :** مرات ابني ..
- الوكيل :** آه .. والعفش .. هه وايه كمان يا حاجة ؟
- رجل :** والهجوم يا استغاذ ..
- الوكيل :** ايه النهار اللي مش غليت ده .. انتم مش كان معاكم المفتيح ؟
- رجل :** ( عند الباب ) جنب الوكيل اول ( يدخل الوكيل اول )
- وكيل :** ايه اللي حصل .. عين الست دى ؟
- الوكيل :** بتدمى اتنا سرقنا ولادها ويرات ولا .. ابنها ، وان البيت ده بيتنها ..
- وكيل :** ايه التخاريف دى يا ست وتعملى ايه هنا ؟
- الأم :** احترم شينك وانت بتتكلم ( على وشك الانهيار ) ..
- الرجال :** اسكتى يا ست .. مش عارفة بتكلمى مين .. اسكتى خالص ..
- الأم :** ومين يكون .. وكيل اول المنصر . يارب انت المنتقم ..
- وكيل :** كده .. مبيت تضحك عليكم كده ..
- الأم :** ( بكية ) ماحش يقرب منى . ولا ..
- الوكيل :** ياسسى عين اللي يثبت كلامك ؟!
- الأم :** ومين اللي يثبت انكم ماخطفنوش ولادى ..
- وكيل :** يا حاجة .. احنا ما نقصدش نصايك .. لو افترضنا ان ده بيتك .. ايه اللي يثبت كلامك ده ؟
- الأم :** ما انتم سرقنوا المقد وسط العفش ..
- وكيل :** آه .. طبعا ..
- الوكيل :** وايه العمل ؟
- الأم :** اخرجوا من بيتى .. اخرجوا ..
- وكيل :** ايه بتعطلى ليه .. احنا بتنصاهم .. انتى مش عارفه ان شركتنا اشترت الأرض من اسبوع ..

الأم : ومين اللي باعها وأنا صاحبة الأرض ..

وكيل ! : دى مسائل ما يعرفهاش إلا المدير ..

الرجل : ( قادم من الخارج ) إيه ده .. فيه أيسرية جياعة ؟

وكيل ! : وانت مالك .. إيه اللي خذك هنا ؟

الرجل : ما تتكلم معايا عدل .. إيه الهيمة دى ؟ !

وكيل ! : وانت خذك إيه .. أحنا ناقصينك أنت كمان !

الوكيل : يا الله أتكلم على الله شوف أنت رايح مين .

رجل : أمل الست دى بتعيط ليه ؟

الأم : تعالى يابنى .. عاوزين يسرقونى بعد ما خطفوا الولاد .

رجل : يا عم دى مجنونة وأحنا قاعدين نسايبها علقشان نخرجها ..

الرجل : وانت واقفة فى وسطهم ليه ، روحى الحسكة تثبت لك  
حقك ..

وكيل ! : أنت تعرفها ؟

الرجل : لا . بس أنتم مين ؟

الوكيل : ( لرجل ) روح نادى المدير .. هاتلاقيه فى البيت اللي جنبنا ..

وكيل ! : وهات البوليس معاه ..

الرجل : بوليس .. هى فيها بوليس .. سلام عليكم ..

الأم : رايح مين يابنى مالتسبني فى الله يخليك لوحدى ..

الرجل : يا ست أنا مالى .. دول هيلجيبوا البوليس .. اتا ناقص وجع  
دماغ ( يخرج ) .

وكيل ! : عارفة أنك مطلة الشغل دلوقت ..

الأم : ملتقش منى ..

رجل : ( عند الباب ) سماعة المدير ..

المدير : ( داخلا ) إيه فى إيه ؟

وكيل ! : الست دى بتدعى إن البيت ده بيتها !!

المدير : وإيه اللي يثبت !!

- الأم :** ومن اللى يثبت انه ملككم ؟
- الخبير :** ممقا تكل الأوراق !
- الأم :** انا صاحبة البيت ومبايعتوش ..
- الخبير :** ازاي تعطلكم واحدة ست مجنونة .. ايه دى يا حضرات الوكلاء ..
- وكيل :** سعادتك شايك اللى فى ايدها ..
- الخبير :** ده تهريج .. يقول علينا ايه مستر فرنوى المدير المالى ..
- الوكيل :** وهتعلم ايه يا اسفاذ ؟
- الخبير :** هلينهننا بالقبياء والجهل .. ست مجنونة تهددكم ..
- الأم :** انا مش مجنونة .. ده بيتى ..
- الخبير :** ( لاحدهم ) روح هات أمين شرطة ( لآخر ) هات شنطتى من العربية ..
- الأم :** ثيوه البوليس يا لصوص ..
- الخبير :** ياهتم الشركة هى صاحبة الحق ..
- الأم :** اى شركة .. حرام عليكم .. انا مش قادرة اتف ..
- الخبير :** شركة ايجيت لوتيك ..
- الأم :** بتقول ايه ؟
- الخبير :** اللى بقوله ده ضحيح والله .. الشركة اثتبرت الأرض باللى عليها !!
- الأم :** ومن اللى بامها لكم ؟
- الخبير :** اصحابها !
- الأم :** انا صاحبها ..
- الخبير :** انت مش بتقولى انك لك اولاد .. جليز باعوها من وراك !
- الأم :** ازاي يبيعوا حاجة مش بتاعتهم ؟!
- الخبير :** انت مش بتقولى انها ملكهم ..
- الأم :** ملكهم بعد ما اموت ..

**رجل :** ( عند الباب ) أمين الشرطة يا جناب المدير ( يدخل أمين الشرطة وخلفه الرجل بالحقيبة ) .

**الأمين :** ايه اللي حصل ؟

**المدير :** اسمع يا أمين باختصار ومين غير ما نضيع وقت أكثر من كده ..  
الست المجنونة عطلتنا وخسرت الشركة أكثر من ألفين دولار ..

**الأمين :** انهم الأول .. بالراحة !!

**المدير :** بتدعى ان البيت ده ملكها ، واحنا معانا كل ما يثبت ملكية الشركة  
ليه ..

**الأمين :** وفين اللي يثبت ملكيتك يا ست ..

**الأم :** سرقوا كل حاجة بعد ما خطفوا الأولاد ..

**الوكيل :** آه وزوجة الأولاد ..

**الأمين :** ازاي نهميني !!

**الأم :** أنا ما عنتش غيا حيل يلبنى .. عبد الله ابني اختفى من  
عشر أيام ، ومن تلت أيام ابني التاني ظلمها في دماغى ائنى  
اسافر البلد اشوف عبد الله هناك لأنه مايقدرش ياخذ  
أجازة من شغله . رحت ، ماحدثش شاف عبد الله من أكثر من  
سنة وجييت على هنا على طول .. لقيت اللصوص دول  
بيفتحوا ويدخلوا .. هم اللي خطفوا الولاد ..

**الأمين :** ( حائرا ) معاك الأوراق يا أستاذ ..

**المدير :** ( وكان قد فتح حقيبته وأخرج أوراقه ) صور اثباتات الملكية ..

**الأم :** ماتصقش أى حاجة .. دول مصابة ..

**الأمين :** ( يقرأ ) بس الأوراق سليمة يا ست ، واختتام الدولة كلها  
مضبوطة ..

**الأم :** اكيد مزورة .. ازاي تكون سليمة وأنا مايمتس حاجة ..

**الأمين :** أصحاب البيت الحقيقيين هم اللي باعوه ..

**رجل :** ربنا يلف يارب ..

**رجل :** ( للأمين ) يا أمين حرام تسيبوا الناس دى فى الشارع كده ..  
لازم يتمالجوا ..

- الأم : أنا صاحبة البيت .. مين اللى باعه ؟
- الأمين : ( يقرأ ) المدحون عبد الله محمد البغدادي وعبد المعين محمد البغدادي ..
- الأم : ( مهارة ) ولادى .. ازاي ..
- الأمين : اهلى الأوراق .. ما تخافيش ..
- الأم : لا أبعد .. مش ممكن يعملوا كده ..
- الأمين : الأوراق سليمة .. خذوها واقربها ..
- الأم : لا أبعد عنى ..
- الأمين : وبعدين ... مش عايزين مشاكل ياست .. انا! ممكن استخدم القوة .. سيى الناس تشوف مصالحها بقى ..
- الأم : ( سارخة ) امهمها ازاي يلربى وأنا صاحبة البيت ..
- الأمين : الأوراق بتثبت أنهم ورثوا البيت ..
- الأم : ازاي وأنا حية ..
- الأمين : ( يقرأ ) ورنوه عن أهم اللى ورثته عن ابوها ..
- الأم : قلت لك أنا حية قدامك ..
- الأمين : فيه هنا صورة من شهادة وفاة الأب وصورة من شهادة وفاة الأم ..
- الأم : مش ممكن .. أنا حية .. أبعد عنى ..
- الأمين : واسم المتوفاة .. يقرأ .. زينب حسين المرسى ..
- الأم : قلت لك أنا حية قدامك ..
- الأمين : الأوراق .. أنت اسمك أيه ؟
- الأم : زينب حسين المرسى ..
- الأمين : لا حول ولا قوة الا بالله .. الست خلاص .. دى مجنونة خلاص .. رينسا يلطف ..
- الأمين : أنت بتقولى أيه ؟
- وكيل : ايه العطلة دى .. الخملير زادت على الفين .. خلصنا بقى يا أمين ..



الأمين : ممالك ياسست اللى يثبت اذك زيقب ..

الأم : سرقوه .. سرقوا كل حاجة ..

الأمين : مين يا حاجة .. ارجوكى .. عايزين ننتهى ..

الأم : ( تشير ناحية الجميع ) سرقوا كل حاجة .. سرقوها ..

الأمين : ( وقد أمسك بها .. تهدأ تماماً ) تعالى معايا .. رينا يهديك ..

الأم : ( فى هتواء ) ابعد عنى .. ده بيتى .. انا زينب حسين المرسى ..

المنير : يالله يا رجالة .. عايز همه شويه .. عايز المربع كله يخلص مع بعضه ..

الأم : عبد الله ابنى وعبد المعين وفاطمة .. مش ممكن يعملوا كده ..  
لا ..

المنير : الهدم كله لازم يخلص النهاردة قبل المغرب ( يبدأ الرجل فى الاستعداد ) ..

الأمين : ( جانبا الأم ) يالله يا حاجة .. اللهم اللطف بمعناك ..

المنير : يالله .. اذا عوضنا اللى فات ، هاتاخدوا يومياتكم كليلة الهمة ..

الأم : ( تفلت من يد الأمين ) لا .. ابعدوا .. ده بيتى .. ده منسكى  
أنا لسة مامتش .. أنا زينب حسين المرسى .. صدقنى يا عم ..  
مش ممكن تهد بيتى وبيت ولادى .. حرام عليك .. انت  
باين عليك طيب .. هاروح فى لو خرجت من هنا .. أنا  
زينب حسين المرسى .. مامتش دم بيتى يا عالم .. حرام  
عليكم .. حرام عليكم .. عايزين تعملوا فيا ايه أكثر  
من كده ..

« أثناء حديث الأم للرجال .. تطفأ الأنوار تدريجياً :  
وتتلاشى الأصوات ويعم الظلام ، الى أن تصدر الهمهمات  
من الصالة وحين يسمع صوت ارتطام المقاعد وقيام  
الجمهور .. تفتح الأنوار ، ولا يخرج الممثلون للتحية  
بعد أن تركوا خشبة المسرح بما عليها من معدات ، فنؤس ،  
أحبال ، مقلف .. الخ » .

نوفمبر ١٩٨٢

## شعر

### نهوض فيل أبرهة !

احمد زوزور

- ١ -

الفاطمون الى الدروشات - المسلخ  
يحتكمون الى الورد  
والنرد  
والكتب الاشعرية ...  
والوائتون من الغضيبات الصديقة  
يصاعدون الى « الطور » خلف الوصايا .... !

- ٢ -

« الفخامة » رشت معاملتها بالدماء الزميلة  
جزت شعور الطفولة  
وهي  
تصلى ....  
« الفخامة » لاترعى بانحساف البحيرات ،  
ولا تهتدي بانهدام المقاصير  
نكت محاريب شمس الترامن  
ثم انتحت تنرف البرقيبات

التي  
طفلة

رديها

صطرت

الصخور !!

- ٣ -

« الجلالة » غنت سمار الخمي

وغنت عن الشاة والفكريات ...

وكانت رماح تسن ،

وأرجوزة عن شرار البداية تنسج ،

والداهيون القدامى

يتوقون جمرًا

لهج جديد ..!

- ٤ -

الخائفون احتووا طفلي بالتصائد

من مخم واند

بالمسنايك

والبيعة الفاتمة ...

هكذا يشطون الأراجيل ،

يفتعلون المراك ،

وياسم الذي لا أظن

يربحون وجد القلوب ،

ويستهلون الضمائر ،

يستظهرون انتصار القوايت ...!

أبرهة

يستحث الخطى فوق وقع البطون

وها / فيه

لا يكب

ولا يتسوى ....

.....

.....

« لا تلتحق التواقيس مجدا »

فما نون - نحن - الى الاثر المستهلم

بلوم التبيلة .. »

أتسون منه

برغبته في التناق

مح

« الأبيضي

المشتمى » !



# قصيدة الدم ..

سالم حقي

« انشودة الى الشاعر الشهيد »

« بنيامين مولوين .. »

ما أروع القصيدة الأخيرة .. !

ينزف شعرها .. دما ..

من فوق جبل المشنقة

يؤجج الثورة حتى الانتصار ..

يا شاعر السود المهيّب ..

في القارة التي تعيش لحظة الخاض ..

يا أيها العزيز ..

مولوين !!

.. .. .

ما أروع القصيدة الأخيرة ..

تحل ربح الضريبة الخضراء ،

سدى رعوها المطيرة ..

تبور بالحياة والخصوبة :

غدا .. أريق يا أفريقينا .. دمي

من أجل أن يعيش قومي .. سادة ،

رؤوسهم .. تطاول السماء ..

.. .. .

وانت يا امه ،  
يا عميقة الجذور في تراب أرضنا ..  
لا وقت للاحزان والدموع ،  
يا رهينة الفؤاد !  
ولتعلنى ..  
بموتك الابى والجسور ..  
وانت تخرجين من زنازنى الكنية ..  
علاقة .. وشايخة ..  
كمهذه الاشجار فى غاباتنا المريقة :  
غدا .. يموت مولود !  
طفلى .. وشاعرى ..  
يقتله الطفافة ..  
لكن ..  
يكون النصر فى النهاية القريبة ..  
للوطنيين الامارقة .. الاباة ..  
اصحاب هذه الارض ،  
مذ كان الوجود .  
ونسوف يولد حيث مجرى الدم ،  
من ولدى الشهيد ..  
وطن جديد !!

# للأرض موعد

عبر نجم

الاهداء : الى شهداء السلام الصهيوني في تونس !!

\*\*\*

شايفكم لاني معاكم هناك  
كان الحدود والحواجز مفيش  
وعارف بان الدماء النبيه  
نزيها ح ينزف ولا ينتهيش  
مادام الخيانة بتحكم وطننا  
ح نسقط ونفنى  
ونركع لخوفنا .. وزيفها يعيش

\*\*\*

مع النيل دماكم بتسرى لرشيد  
مع نبض امي ف قلب الصعيد  
وف عروق رفاقي ف قلب السجون  
تنور ضلامهم وتحبس دموعهم  
وتحفر هدفهم ف قضبان حديد  
مادة خيوطها كما العنكبوت  
بتطيس ملاح كل البيوت  
قيودكم قيودي .. شهيدكم شهيدى  
زمان المذلة بينع وجودي  
ويجهض نشيدي صديقنا اليهودى  
محاصر وليدى ف قلب الشباك  
شايفكم لاني معاكم هناك

\*\*\*

يا تويننا المضى بدم الصبليا  
 ودم الولاد  
 جراحك والم برغم الآلام اللى ملهناش نهاية  
 هرغم البملاد  
 واغزل جهاجم رفاقنا النديه  
 عطسور سنخسية  
 وغرق نسيها غت كل المذاين  
 وفوق النخاسة ف كل البسالاد  
 من الأرض طلحوا وحتملا يمودوا  
 وللأرض موعد — دايما وأيدا — بيوفى وعوده  
 ساعتها الجهاجم حتجبل وروده  
 تحرر مبيذه  
 وتطرح بدال الشهيد جيش رجسالى  
 طهارة قلوبهم كما الرمل صافية  
 كقصر الغلابه نبيله ودافيه  
 وقوتها تهزم عنف المحال  
 تغنى تشيد النهار اللى غلب  
 ما بين الخيلاته وعهر السميره  
 وغدر الكلاب  
 ترجع ملامح وطننا اللى عشش  
 مكان الحمام فى غيطاته الضراب  
 ومليون جنينه دورينا ح تبدر  
 ومليون سفينه قلوبها ح تعرف  
 مخاض الايب  
 ساعتها يا وطنى  
 يا لقمة طريه ف جوف الغريب  
 يخضر شبابك برغم المشيب  
 نعاود سنينك نغم الشوارع  
 ومن بز طينك ح ترشع طيب  
 ونعشق شموشنا فى ننى سمالك  
 شايفكم لانى ممالك هنالك

\*\*\*



# انجى أفلاطون ..

## رحلة اربعين عاما مع الفن

فى بداية العام ، اقيم المعرض الشامل للفنانة انجى افلاطون بجميع الفنون بالزمالك ، حيث عرضت ما يزيد عن مائة وستة وثلاثين لوحة تحتل مختلف مراحل تطورها الفنى على مدى اربعين عاما متواصلة .

— سالت الفنانة انجى افلاطون ..

كيف كانت البدايات ؟

• نشئت فى عائلة مستقرة ، وكنت منذ طفولتى اهوئى الرسم ، كان والدى مميذا لكلية العلوم . جامعة القاهرة . والحقى سيدة ذات شخصية قوية ، وعلى الرغم من انتمائها لاحدى العائلات البرحوازية الكبيرة الا انها كانت تقدس العمل ، بل كانت من اولى السيدات اللاتى عملن فى تصميم الأزياء ، وفتحت بيتا للأزياء فى مصر ، تعاونت فى ذلك مع طلعت حرب باشا ، فقد طرحت وقتها شعارات تشجيع القطن المصرى والمنجات المصرية .. الخ .

قلت كان أبى وامى من المستقرين ، وكان دائمى للسفر الى الخارج ، وعلى الرغم من انفصالها فيما بعد لفترة طويلة ، الا ان العلاقة بينهما كانت طيبة على الدوام ، فقد كنا أبناء عمومة .

احسنت عائلتى بحبى للرسم فشجعتنى وكنت فى البداية ارسم من خيالى وكنت شقيقتى « جول برى افلاطون » وهى متزوجة حاليا من الدكتور « اسماعيل مبرى عبد الله » اديبه موهوبة ، تكتب بالفرنسية ، مشكلتها انها لم تقطم العربية ، فقد كتبت اللغة الفرنسية هى اللغة

الأولى لإنشاء الأسر الكبيرة في جيلنا ، وكانت شقيقتي تكتب قصص خيالية للأطفال ، وأقوم أنا برسم هذه القصص أيضا من خيالي ، وكانت خالتي متزوجة من « أحمد راسم » الذي كان محافظا لمدينة السويس لفترة ، وكان أيضا شاعرا ذائع صيته ، أشرف على تحرير إحدى المجلات التي تصدر باللغة الفرنسية ، فكان يقوم بنشر القصص التي تكتبها شقيقتي والرسوم التي أرسها لهذه القصص في المجلة . للأسف كل هذه الرسوم فقت ولم يبق منها شيء الآن .

يمكن أن نقول بأنك نشأت في جو فني شجعك على ممارسة الرسم ؟

• لا كانت عندي موهبة الرسم بدون شك ، والعائلة شجعني . بعد ذلك في المدرسة كان تدريس الرسم يتم بشكل أكاديمي سيء جدا على سبيل المثال كانت المدرسة تقوم برسم « ترابيزة » بالبعد الثالث وعليها تقاحة على سبورة الفصل ، وتطلب منا أن ننقلها الى كراسنا ، وكنت أنا شديدة الضيق من هذه الطريقة ، وكنت اتعهد الخطأ في الرسم وأقوم بقشويها ما أرسمه ، وأحصل دائما على درجات سيئة جدا ، وفي المنزل كنت أرسم من خيالي ، في حرية كاملة من عالمي الطفولي الخاص ، بعيدا عن القواعد المدرسية ، ثم أخذ رسوماتي التي رسمتها في المنزل وأعرضها على مدرستي لأعظمتها عندما تجدها جميلة جدا ، وكنتي بشكل غير واعي كنت أحاول أن أجعلها تفهم أنني أحب الرسم ولكني لا أحب طريقتها ولما كان والدي استادا في علم الحشرات؛ فكان يقوم بتكبير الحشرات تحت الميكروسكوب ويرسمها وكانت أشكالها بديعة جدا ، يطلب مني أن أقوم بهذا العمل وأنقل صور هذه الحشرات ولكني لم أستطع المواظبة على ذلك .

بعد ذلك أحضر لي والدي استلذا ليطمنني الرسم ، وكان الأستاذ ماهرا جدا في النقل ، أحضر لي كارت بوستل وطلب مني نقل الصور المرسومة عليها أخفت في نقل كروت البوستال وكنت سعيدة في البداية؛ لكن بعد فترة لم أستطع مواصلة هذه العملية وقلت اذا كان الرسم بهذه الطريقة فلا أريد أن أتعلمه ، باختصار لم أكن أريد أن أنقل أي شيء .

— أي أنك كنت تريعين تقديم أبداعك الشخصي ؟

• نعم لم أكن أريد أن أكون مجرد عين تنقل مثل عين الكاميرا ، المهم رغضت هذه الطريقة أيضا ، وأذكر أن والدي حزن كثيرا بعد أن كبرت قليلا وفي سن ١٤ أو ١٥ سنة ، وبعد أن تأكدت والدتي من موهبتي

حاولت أن تنبيهها عندي فالحقتني باتيليه خالص « بمصروفات » وهو عبارة عن رسم لأحد الفنانين الكبار ، المهم قضيت شهرا في اتيليه هذا الفنان ثم ضقت بطريق التدريس وتركته أيضا ، هذه هي البدايات .

— الفنانة اتجي الماطلون . درست الفن على المرحوم كابل التلمساني ، كيف كانت تجربتك معه ؟ وهل تأثرت بأسلوبه ؟

هل لعب دورا في تشكيل موقفك السياسي ؟

• كانت إحدى صديقات والدتي تعرف كابل التلمساني ، وكانت تعرف بأنه « أنسان وفنان متطور جدا ، وفقير جدا في نفس الوقت ، لأن الفن في ذلك الوقت كان مهنة لا تدر مالا .

هذه الصديقة قدمت كابل التلمساني إلى والدتي لكي يعطيني دروسا في الرسم ، فعلا تم الاتفاق على أن يعطيني الرسم مقابل جنيهين في الشهر ، وكان مبلغا كبيرا وقتها .

حكى لي كابل التلمساني فيها بعد ، أنه جاء وهو يشعر بأنه يقوم بعمل سخيف جدا ، لم يكن يعتقد بأن الموضوع جاد ، كان يتصور أنه سيقوم بتدريس الرسم لفتى من عائلة بورجوازية كبيرة ، تريد أن تتعلم الرسم كما تتعلم فتيات ذلك الزمان والبيتات والبروديه كتوع من التسلية والترف الشخصي .

ولكن من أول لقاء مع كابل التلمساني انقلب كل منا ونجىء بالأخر ، كان يتحدث بفرنسية « مكسرة » لكن كنت أفهمها ، حدثني عن تاريخ الفن ، فنانين العالم العظيماء ، علمني أن الفن تعبير كابل للفنان عن نفسه وتجنيمه وكنت أكتب كل ما يقوله .

في اللقاء الثاني قدمت له صورة تعبر عن الشخصية المكتومة داخلي ، لم أكن أستطيع التعبير عنها من قبل بالطرق المدرسية الجائدة . صحيح وأنا طفلة صغيرة في المدرسة كنت أعبر عنها بالرسم الساذجة ، لكني بدأت أكبر وأصبحت قسوة وأصبحت أخاف أن أرسوم بنفس الطريقة الطفولية ، أيضا لم يكن يعجبني أنل الكارت بوستال .

لكن كابل التلمساني أراح من طريقي كل السدود التي تحول بيني وبين التعبير عن ذاتي شجعني على أن أفرغ كل شداتي النفسية والمخفية في الرسم .

كانت معظم ملاحظاته في البداية من الناحية الفنية بحسب: أعداد الألوان ، كيف نملا الصورة ، درجات الألوان ، التعبير عن القريب والبعيد أى الملاحظات من الناحية التقنية ، كما شرح لى ما الفن ، وظيفة الفن تاريخ الفن وكان يبرز الأساطير الكبار الذين كان لهم ارتباط قوى بالواقع وبالتاريخ وبالأحداث القومية في العالم ، نستطيع أن نقول أنه فتح عيني على الدنيا وفتح لى عوالم كانت مجهولة خاصة في البيئة البرجوازية التى أعيش فيها أحسست بشعور مريح جدا أن أعبر عن نفسى بحرية ، وقدرت فعلا حرية الفن ، فوجيء كليل التلمساتى بالصورة التى تقدمها له وأحس أن بداخلى أشياء كثيرة أريد للتعبير عنها .. قلق .. تبرد ، وأن كان في الحقيقة تبرد غير واع غريزي عبرت عنه في هذه الصورة .

وتعمد كليل التلمساتى إلا يعرض على أى عمل من أعماله لمدة سنة حتى لا يؤثر على أسلوبى من الناحية الفنية ، وذلك على الرغم من تلهفى الشديد لمشاهدة لوحاته ، لأننى كنت أحبه جدا وأقدره كاستاذ كبير وأذكر اننى لأول مرة أشاهد فيها لوحات كليل التلمساتى كان في معرض من معارض المستقلين وأذكر انها أعجبتنى لحد الأبهار .

وأنا في الحقيقة لم أثار بأسلوبه الفني في التصوير ، لكنى تأثرت بشخصيته حقيقة أنا كنت أتمنى أن هناك شيء ما خطأ في المجنم ، وأن هناك عدم توازن لكن ما هو الخطأ بالضبط ، لم أكن أعرف .

هو الذى فتح أمامى سكة التعبير ، وفتح عيني على مآسى الواقع ، قال لى يوما أن هناك حاجة اسمها الاشتراكية ، وأن هناك دول قامت فعلا بتطبيق النظام الاشتراكى ، وأذكر اننى يومها فرحت جدا وبسذاجة شديدة جريت الى والدتى . وقلت لها : تصورى ياأما فيه بلد اسمها روسيا ومنها اشتراكية فنهرتني لى قائلة : لا تصدقنى هذا الكلام الفارغ ، اتصد أنه علمنى أشياء كنت أجهلها وفي نفس الوقت كنت أبحث عنها ، لدرجة اننى وزميلاتى قمنا بتقسيم الفصل المدرسى الى معسكرين، المعسكر الثورى بزعمايتى ومعسكر الرجعية ، أيامها كنا بدائنا نقرأ عن الثورة الفرنسية .

وفي أحد الأيام قال لى التلمساتى سأشاركك في معرض المستقلين .

\* المرحلة الأولى ( ١٩٤٢ - ١٩٤٥ ) الانكفاء على الذات والتعبير عن المشاعر الذاتية الداخلية .

•: الفنانة انجى افلاطون كان عمرها سبعة عشر عاماً حين شاركت بأولى لوحاتها في معارض جماعة الفن والحرية وبالتحديد المعرض الثالث للفنانين المستقلين ١٩٤٢ .

المرحلة الأولى : النظرة الى العزل او التعبير عن المشاعر الداخلية .

اتسمت لوحاتها الأولى بطابع سرىالى ، يخيم عليها جو مقبض اقرب الى جو الاحلام المزعجة والكوابيس ، كما جاءت ألوانها قاتمة .. داكنة والضوء صاحب شحيح لا يكاد يبدد الظلمة والكتابة المسيطرة على اللوحات ، الانسان غريب يقف عارياً بلا سلاح في مواجهة ما يحيط به من اخطار ، في حالة خوف دائم تجاهسه طيور جارحة ضخمة ، وفروع اشجار شيطانية تلف حوله وتكبله ، تحاصره الوحدة في غابات جرداء بلا خضرة سوى نباتات ثعبانية مخيفة تخرج من جوف الأرض .

« وكان الاكتشاف هو أولئك القلاميذ الشبان (للمستقلين الجدد) .

انجى افلاطون ذات السبعة عشر ربيعاً .. تلميذة التلمسانى منذ علمين .

رائعة هى هذه « المناظر الليلية » بخضراتها المتداخلة وكائنها هى ادغال من الأعماق .. بمسأواتها التى يتخللها الاصفرار واخضرار الزمرد .. وكائنها ساحرة ركبت فراشاتها ، فسيطر اصفرار هبى اقرب الى لون الكبريت على لوحاتها الثالث الممتازة .

لوحة ألوانها لا تضم الا الأزرق والأخضر والأحمر الداكن .. ولكن بآية براعة تستخدم هذه الألوان .

هل تعيد هذه اللوحات الى الذاكرة أحداً ما ؟ ربما بعض أعمال « ماسون » الذى قد لا تعرفه قط .. والأمر على أية حال ليس بذى أهمية .. لأن الطابع الشخصى واضح فى أعمالها .

وقد كشف التلمسانى عن مواهبه كاستاذ ممتاز .. فلم يكتب بأن جنب تلميذته تأثير انتاجه هو ، بل علمتها كيف تستخدم ألوانها على نحو لم يعد هو ذاته قادراً عليه .

ولو قدر لهذا النجاح الا يدير رأس انجى افلاطون ، فانها سوف تكون رمنة من المستوى الذى نحبه .

بقلم مارسيل بياجنى  
( جريدة لاباترى/١٩٤٢ )

— الفنانة أنجي قلاطون .. من الأهمية بمكان التعرف على أهداف جماعة الفن والحرية ، من هم مؤسسوها ؟ ومن هم أبرز أعضائها من الفنانين ما هي القيم الفنية التي تبنتها الجماعة وعملت على ترسيخها ؟

وما هي أهم الإنجازات التي حققتها على الصعيد التشكيلي المصري ؟

• كنت ما أزال شابة صغيرة في ذلك الوقت ، ١٧ سنة ومازلت تلميذة في المدرسة ، كل ما أعرفه أنني اشتركت مع جماعة الفن والحرية أو من يسون « بالمستقلين » ، وكنت مهتمة فقط بدراستي وبالرسم وبكامل التسلط ، لأن علاقتي الوحيدة كانت معه ، الباقين كنت أقابلهم فقط في المعارض ، لم يؤثر أحد منهم على كشخص وإنما تآثرت بهم فنيا فنيا بعد ، وقتها كنت أعرف أن هدف الجماعة أن يكون هناك حرية في الفن ، وأن يعبر كل فنان بالطريقة التي تعجبه في حرية كاملة ، والمدارس الفنية مفتوحة أمام الجميع تكيفية . سورية . تعبيرة وبدون قصد عبرت عن طريق السورية في لوحاتي الأولى ، فقد اتاحت لي التعبير عن القلق والتبرد المكبوت داخلي ، لم أكن أعرف كيف أرسم انسان يصارع ، فعبرت عنه من خلال الشجرة ، رسمت شجرة مقيدة بقيود حقيقية نصارع من أجل فك قيودها ، كالإنسان تباه ، كانت صورة قريبة جدا ، فعلا تعبر عن القلق للأسف غير موجودة الآن ، كانت هناك صور فوتوغرافية لهذه اللوحة ولكني فقدتها ، كانت صورة في جريدة ، فقد عمل القائلين على المعرض كروت لصور كل فنان توزع أثناء المعرض أو تباع ، بعد ذلك أخذها أحد الصحفيين ولم يعيدها ، كانت صورة مبهمة جدا بالأبيض والأسود .

— هل كان هناك أهداف أخرى تسعى الجماعة لتحقيقها ؟

• كان هدفهم تحطيم كل القواعد الأكاديمية التي تتقيد الفنان وتقيّد الفن المعاصر ، وهنا نفس الصالونات التي أقاموها أشبه بصالونات الموسيقيين في باريس ، كان لها صدى كبير وأحدثت « فرقة » كما أحدثت هزة شديدة عند الناس وكثيرين فوجئوا بهذا الفن الجديد .

كان من بين المعارضين فنانين كبار أمثال « محمود سعيد » وكان اسمها معروفا وقتها ، أيضا « فؤاد كامل » و « رمسيس يونان » ، « راتب صديق » وزوجته « عابدة » وكانت فنانة ممتازة ، كانت الجماعة أيضا تضم نقاد وأدباء مثل « جورج حنين » كان كاتباً وصحفيًا كبيراً وهو أحد مؤسسي الجماعة ، كان هناك أيضا كاتب مصري مسيحي اسمه

« البير كوسبرى » كان يكتب قصصا بالفرنسية هاجر بعد ذلك ، لكن أجمل كتبه كانت عن مصر ، كان اسمه معروفا في ذلك الوقت وكانت كتبه تحظى باهتمام عدد كبير من القراء ، له ثلاثة أو أربع كتب رائعة عن مصر ، جوها مصرى جدا وان كانت مكتوبة باللغة الفرنسية كانت كتب مشهورة مثل Lamison De Lawore Sertin وترجمتها « البيت الذى ينهار » أو « الموت منقظر ١٠٠ ٪ من هذا المنزل » ، كتب أيضا « كسالى الوادى الخصيب » أسماء جميلة في الحقيقة .

ضمت الجماعة أيضا نقلا مثل « تين مرجيل » ، و « مارسيل بياجوني » وأنا أتذكرهما لأنهما كتبا عنى ، أذكر أيضا « أنور كامل » وكان كاتباً .

### تحت عنوان : « المعرض الثالث للفن المستقل »

جريدة لاسمين ايجيسين ١٩٤٢

« مفاجأة المعرض هي تنوع اشكال الخضرة البالغ حد الهذيان في لوحات انجى افلاطون — هذه الفنانة الشابة — مسفري فنانى مضر « المستقلين » — تستثمر الامكانيات الفنية المحدودة نسبيا المتاحة لها بذكاء نادر — فانها تقطع كثافة وتداخل غصون اشجارها بمساحات معبرة شفافة ، لراحة نظر المشاهد ، وهي تحدد بمهارة بؤرة لوحاتها متمثلة تارة في منطقة اضاءة تنبعث من تحت الأرض ، وتارة أخرى في طائر احلام يتحدى سكوى الفضاء .. وحول هذه البؤرة ترتب باتقان كل عناصر عالمها الخيالى .

ربما كان الخيال الفنى لانجى افلاطون — وهو اكثر خيال حصر وتطور قدم كمثال في هذا المعرض .. ربما هذه الصفة الخارجة عن المألوف حقيقة هي التى يتعين المحافظة عليها في هذه الموهبة الشابة ضد ما يمكن أن تسفر عنه ردود افعال النقد والجمهور .. » .

بقلم : جورج هنين

١٩٤٢



— في فترة من الفترات اتجهت الفنانة / انجى افلاطون الى الكتابة الادبية ، واصدرت ثلاث كتب هي :

« ثمانون مليون امرأة معنا » ، صدر عام ١٩٤٧ كتب مقدماته عميد الادب العربى د . طسه حسين .

— « نحن النساء المصريات » ، صدر عام ١٩٤٩ كتب مقدمته الاستاذ / عبد الرحمن الرافعى .

« السلام والجلاء » ، صدر عام ١٩٥١ كتب بمسجته .

د . عزيز فهمي .

سألت الفنانة لماذا أتجهت الى الكتابة الأدبية وأنت شغوفة بمسورة  
تجيد التعبير بلمغة البريشة واللون والنور والظلال ؟

• ظاهرة اتجاهي للكتابة جاءت مرتبطة بنشاطي السياسي والاجتماعي ، وبصفة خاصة حركة تحرير المرأة ، فمنذ بداية عام ١٩٤٥ تمنا بتكوين أول رابطة لفتيات الجامعة ، وكانت أول جمعية نسائية تقدمية ، لم تكن تهدف الى المساواة الكاملة بين المرأة والرجل ، ولكن كان لها مطالب واضحة وعادلة ، شملت نقاط جديدة لم تكن موجودة قبلا ، مثلا المساواة بين المرأة والرجل في الأجور وعدد ساعات العمل وكذا نزع شعار « أجر متساوي لعمل متساوي » .

كانت الرابطة تدعو المرأة للمشاركة في الحياة السياسية للبلاد ، وبالطبع كان هذا مرتبطا بالمد الوطني الذي حدث في صفوف الشعب المصري من أجل جلاء قوات الاحتلال الإنجليزي ، لذلك كان للرابطة مطالب أخرى اجتماعية وديمقراطية على كل فان تجربة الكتابة لم تكن جديدة بالنسبة لي كما يعتقد البعض ، فقد كتبت مقالات أدبية لفترة طويلة ، كما شاركت في تحرير جريدة « المصري » وكتبت أقوم بالاشراف على تحرير صفحة المرأة فيها .

وكانت الكتابة بالنسبة لي أداة للتعبير عن مطالب وكماح المرأة أكثر من كونها موهبة أدبية .

— أي إن الفنانة أنجى انلاطون ترى ان امكانيات الكلمة في التواصل مع المطلق ، أكبر من امكانيات اللوحة الفنية ؟

• حقيقة حدث نمو في الوعي التشكيلي بالنسبة للمتلقي ، كما ان جمهور اللوحة الفنية ازداد بشكل ملحوظ في الفترة الأخيرة ، والشريحة التي تتلقى الفن التشكيلي اتسعت ، لكن الكلمة مباشرة ، أما اللوحة الفنية فلا يمكن ان تكون مباشرة بنفس الدرجة يمكن ان يحدث الفن التشكيلي انعكاسا او يشير بتقديم لكنه لا يخاطب الجاهل بشكل مباشر ، وإلى جانب العمل الفني ، كنت متديجة في العمل السياسي ، وأهيمست بأنه من الضروري ان اكتب لذلك كتبت الكتاب الأول « ٨٠ مليون امرأة معنا » وأنا أصدرت هذا الكتاب بعد عودتي من أول مؤتمر نسائي في العالم بعد الحرب العالمية الثانية وهو المؤتمر التأسيسي للاتحاد النسائي الدولي الديمقراطي ، وهو اتحاد قوى جدا له أعضاء



من جميع دول العالم في الارتباط والتسوية والجزوية ، وأمريكا ، ولم يكن يدافع عن حقوق المرأة فقط لكن كان أيضا من اتصال قضايا تحسرين ، انشعوب والسلام العالي .

وكانت هذه هي المرة الأولى التي يتسم فيها ربط الحركة النسائية التقدمية المصرية الجديدة في ذلك الوقت بالحركة النسائية التقدمية العالمية ، لأنه في نفس الوقت كان هناك اتحاد نسائي دولي آخر ، يمكن أن نقول عنه رجعي ، بمعنى أنه كان يطلب فقط بتحرير المرأة وبهذه الطريقة كان يمكن أن تجد من يقول : أنا لا أستطيع تأييد قضايا التحرر الوطني لأنه ليس لي أن أتدخل في السياسة ، بمعنى آخر فإن هذا الاتحاد الرجعي كان لا يعارض الاحتلال ، أي أنه يؤيد الأمر الواقع وهو الاحتلال ، فعلا كان هذا الاتحاد له اتجاه صهيوني ، غربي . أمريكي على عكس الاتحاد النسائي الدولي التقدمي الذي كان يساند قضايا وكفاح الشعب المصري . الشعب العربي من أجل التحرر ، لذلك كان هذا الكتاب يعكس الارتباط بين الحركة النسائية المصرية والحركة النسائية الدولية التقدمية في إطار قضايا التحرر الوطني .

• أما بالنسبة لكتاب « نحن النساء المصريات » ، فقد صدر عام ١٩٤٩ وكان دفاعا عن تحرير المرأة وكان يقدم مطالب جديدة للمرأة في ذلك الوقت ، فمثلا تعرض لقضية المرأة في العمل وكما قلت طالب بالمساواة في الأجر وعدد ساعات العمل بين المرأة والرجل ، وكان يحوى مناقشاتي مع اتصال عودة المرأة الى البيت وهي قضية عادت اليوم لتعرج من جديد أيضا كان يتبنى مشاكل المرأة وكفاحها في الخمسينيات .

• وبالنسبة لكتاب « السلام والجلاد » فقد حاولت فيه أن أربط بين الجلاد والسلام وصدر هذا الكتاب عام ١٩٥١ وهو العام الذي تكون فيه أول مجلس سلام مصري وكان مرتبطا بمجلس السلام العالي ، وقد قمت بتأليف هذا الكتاب خصيصا لكي أوضح مدى الارتباط بين الجلاد والسلام ، كيف أن الاستعمار يحتل بلادنا ليجعل منها قواعد عسكرية يهاجم منها دولا أخرى ، وكان هناك نوع من الخلط ، فنحن لا نريد سلاما وإنما نريد حربا تحريرية ، كيف يكون هناك سلام عالمي مع وجود دول مستعمرة ودول محتلة ، أيضا طالبت بجلاد جميع القوات الأجنبية عن مصر والسودان ، وأعلنت أن هذا جزء من السلام العالي ، والدكتور « عزيز فهمي » رحمه الله كان رجلا متحررا ، كان من الوفديين التقدميين جدا ، وكان عضوا في مجلس السلام ، أيد هذا الكتاب وكتب لي مقالة قوية جدا .

— هل توقفت الفنانة أنجى عن الرسم خلال الفترة التي عملت فيها بالكتابة ؟

• لا أنا توقفت عن الرسم في الفترة من ١٩٤٦ الى ١٩٤٨ تقريبا ، فقد أردت أن أأف مع نفسي وقفة موضوعية ، خاصة وأن فترة السورالية كانت قد انتهت بالنسبة لى ، واندمجت بعنف وبفشل كبير في العمل السياسى واحسست بلثنى قد انتقلت نقلة فكرية ونفسية ، وأنه يجب أن أرسـم بطريقة تناسب هذه النقلة او اتوقف عن الرسم نهائيا فتوقفت وعملت مرة أخرى لأمارس العمل الفنى الى جانب العمل السياسى ١٩٤٨ .

### ✽ المرحلة الثانية من ١٩٤٨ الى ١٩٥٢

كان ثمرتها معرضها الأول الذى اقيم في مارس ١٩٥٢ بجالبرى ادم بشارع سليمان ، واختارت أنجى أفلاطون إبطال لوحاتها من أفراد الشعب البسطاء في حياتهم المتقشفة ، كما عبرت في كثير من لوحاتها عن رفضها لكثير من القيم الموروثة التى تفرق بين المرأة والرجل في الوضع الاجتماعى وتعاملها على أنها كائن من الدرجة الثانية ، فاحتوى المعرض على لوحات مثل « روى واثنى طالقة » و « الزوجة الرابعة » .

### وتقول الفنانة أنجى أفلاطون :

أقمت هذا المعرض في وقت سياسى عصيب وقلق جدا ، بعد حريق القاهرة ، وبعد فترة الكفاح المسلح في القناة ، فحريق القاهرة كان هدفه تحطيم المساومة في القناة وتحطيم الحركة الوطنية ، اقيم المعرض قبل ثورة يوليو بشهور ، وكان جو المعرض ملتهبا . اى كان يحمل ارهاصات المد الثورى القادم ، وكان المعرض عبارة عن مظاهرة سياسية حضره عدد كبير من الناس ، وأنا لم أرى في حياتى هذا العدد من الناس في معرض لأنه لم يكن مجرد معرض فنى ، إنما كان له وجهة سياسية ، أيضا كان في قاعة آدم بشارع سليمان بجوار ميدان التحرير ، وأنا كنت معروفة بمواقفى السياسية .

### معرض الشارقة

عرضت أنجى أفلاطون طوال الأسبوعين الماضيين في صالة آدم حسين لوحة .. ملخصها جميعا : أنا ثائرة !

ولو ان انجى التزلقت كالآخرين الى عرض لوحات تقبول فيها :  
« انا فنانة » .. لفشل معرضها كما تفشل عادة معارض الآخرين ..

وهذا — بالذات — هو كل ما يحتاج اليه المجتمع المصرى فى مرحلته  
الحالية .

نحن فى حاجة الى سيدة تهاجم املنا « الطلاق » .. وتشرح  
بشاعته بوجه امرأة مذهولة ، ضائعة ، يتنفس فى عينيها حقد أسود على  
الحياة التى سلبتها منها جملة الزوج الطاغى : روحى وانت طالقة !

فى حاجة الى مصرية تقول لنا اننا لصوم .. وثبتت هذا الاتهام  
بصورة فلاحين تستلقيان ككومتين من القبلية وراء جدار فى الريف ..  
كلاهما متعبة كأنها تبوت .. ملقاة على الأرض بلا حياة .. وكلاهما  
مع ذلك تصنعان لنا كل الحياة ..

فى حاجة الى ثائرة تقول لنا ان معركة الحياة ليست معركة  
الرجل وحده .. ثم تؤكد هذا القول بصورة النساء وهن « يملن  
كأرجال » .. ويصورتهن فى جنازة الشهداء وهن يسرن فيها مع  
هؤلاء الرجال ، ويرفعن أيديهن الى السماء كأنها تصيح : لن نسى !

هذا هو ما نحن فى حاجة اليه ..

ومهمة الذين يعرفون كيف يرسمون فى مصر .. ينبغى أن تكون  
دائما هى التعبير عن الحياة التى يعيشونها .

### صلاح حافظ

روز اليوسف ( ١٩٥٢/٣/١٧ )

— الفنانة انجى افلاطون ... وصف البعض معرضك الاول بأنه  
كان صرخة احتجاج ضد الظلم الواقع على المرأة المصرية ، فقد عرضت  
فيه لوحات تدافع عن حقوق المرأة .

• أيضا الحركة الوطنية لأنه كان يعكس الجو السياسى وقتها ،  
حقيقة كانت هناك نكسة مؤقتة للحركة الوطنية ، لكن الحركة  
كانت متأزلة قوية جدا ، كانت هناك لوحات تعبر عن كحاح الشعب  
المصرى ولوحة « لن نسى » بالذات وهى عن شهداء ١٤ نوفمبر فى قناة  
السويس .

## سما من قصة هذه اللوحة ؟

• قصة هذه اللوحة ، اننى قررت ان اهديها الى المدينة الجامعية . جامعة القاهرة وكان هدفى ان تعرض هذه اللوحة وسط الطلبة والمتقنين هناك ، على اساس انها لوحة وطنية وهامة ، ونفعلا تمت باهداء اللوحة الى المدينة ، وسلمتها للدكتور الشافعى رئيس المدينة الجامعية وقتها ، وقد سعد جدا بها وقام بعرضها فى مكان بارز ، وأرسل لى خطابا يشكرنى فيه على لوحتى الجميلة التى اهديتها للمدينة الجامعية .

بعد ذلك علمت من والدى ان ضجة شديدة قامت فى المدينة الجامعية بسبب لوحتى لأن الطلبة انفلطوا جدا بها ، وقاموا بتصويرها بالكاميرا ووزعوها كمنشور سياسى ، وتدخلت المباحث العامة وقامت بحجب اللوحة عن الأنظار . بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ تم عرض اللوحة مرة أخرى وحين وقعت أحداث أخرى تم حجب اللوحة وإخفاءها وهكذا تكرر عرضها وحجبها ، فقد كانت تعكس المد والجفر فى الحركة الوطنية ، فمثلا اذا شعرت الحكومة بأى نوع من التمرد فى صفوف الجماهير تقوم المباحث بحجب اللوحة وإخفاءها على اساس انها منشور تحريضى ، أنا لا أعرف مصر هذه اللوحة الآن ، لكنها حقيقة قامت بدورها ، فيها بعد قليلت رئيس المدينة الجامعية الذى قال لى : « اننى علمتى فينا مقلب باللوحة دى » لقد سببت لى كثير من المشاكل ، كان يضحك لكى أحسست بجديته ، وكان هدفى ان تحدث اللوحة هذا التأثير ، لقد ضحيت بها ولكن كان لها نتيجة ايجابية فقد حركت الناس .

كانت المدرسة الواقعية الحديثة فى الرسم غير محددة المعالم .. الى ان بخلت يا انجى الميدان ..

معرضك يثبت ان الفنان الواقعى له خصائص تماما ككل فنان من مذهب آخر ..

اللون عندهك يلعب دور مهم جدا .

والهارمونى بين الموضوع والشكل قد وصلا على ريشتك للقمة ..

والهم المصرى .. ليس ككل الهموم الانسانية .

انه هم مسترج بكثير من المرات التى لا يعرف احد مصدرها .

هذا هو الهم المصرى الذى استطعت ان تثبته بصدق فى كل الموضوعات .

« روى وانت طلقه » ممجزة كبيرة يشأتجى . . الحبيبة فيها  
تعب عن موت أبشع من الموت . .

### زكريا المجلد

( ١٩٥٢/٢/٧ )

#### ✽ المرحلة الثالثة ( ١٩٥٢ الى ١٩٥٨ ) .

ومن موقف الفنان المتمزم . انحازت انجى افلاطون الى جانب طبقات  
الشعب الكائنة ، وجعلت من ريشتها معبوا عن قضايها ومشكلاتها  
فصورت العمال . . جموع الفلاحين في حقولهم في قمة توحدهم الانسانى  
في لحظات العمل الجماعى المحروم صسورت الضيادين . . البفاعين .  
وعمال الغزل ، ورش الطوب وعمال الترام عبرت عن افئنانها بجمال  
الطبيعة المصرية منها وقراها ، حقولها ونيلها وبالإضافة الى تبنيتها  
بقضايا الانسان المصرى وتجسيدها لآلامه كانت المرأة المصرية وما تزال  
بطلا بارزا في لوحاتها .

غلب على لوحات هذه الفترة أسلوب تعبيرى انفعالى يجنسح الى  
تحريف شخوص وعناصر التشكيل الفنى من أجل إبراز شحنة تعبيرية  
معينة تناسب التى تبناها والانفعالات التى تصالول تجسيدها ، كما  
استمرت فى استخدام الألوان الدالكة والقائمة وان كانت بدرجة أقل  
من المرحلة السابقة .

— فى عامى ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ حصلت الفنانة انجى افلاطون على  
جائزتين فى معارض صالون القاهرة التى نظمتها جمعية محبى الفنون  
الجيلية بالقاهرة .

سألت الفنانة انجى :

عن أى لوحاتك كانت هذه الجوائز ؟

• فى هذه الفترة كانت جمعية محبى الفنون الجيلية نشيطة جدا  
وكانت تنظم مسابقات جادة جدا وفى سنة ٥٦ نظمت الجمعية مسابقة  
عن بورسعيد والعدوان الثلاثى ، وقمت برسم لوحة عبرت فيها عن  
بشاعة هذا العدوان الفاشم وأسببتها « بورسعيد » . صورت فيها  
سيدة مقتولة بقتال الاعداء ، ملقاة على الأرض تجلس الى جوارها  
طفلتها الصغيرة ، تنطق عيناها بالفرع ، هذه اللوحة حصلت على جائزة  
سنة ١٩٥٦ .

اللوحة الثانية التى حصلت على جائزة هي « الترحيل الى الواحات » وقتها كان لها اسم آخر ، هي صورة سياسية جدا ، فهي تعبر عن فترة هائلة في سنة ١٩٥٧/٥٦ ولاول مرة مصدر قرار بنرحيل المعتقلين الشيوعيين الى سجن الواحات ، فقلبت مظاهرة من الاعتلالات « اهالي المسجونين » على باب السجن واخذت الالهيات تصرخ محتجات ، فقتت بعمل هذه اللوحة وارسلتها الى جمعية محبي الفنون الجميلة لتدخل المسابقة واسميتها « الناديات » حتى لا يتم الربط بينها وبين السجن متمتع ، لكن فوجئت بانها حصلت على جائزة ، ولا ادرى ان كانوا قد فهموا مضمونها ام لا .

يقول عنها الفنان المكسيكى الكبير جوزيه الفاروسيكروس :

اتخذت انجى افلاطون الطريق الى من اجتماعى وواقعى في نفس الوقت ، يبدأ من العزيمه القومية ويتحرك بتصميم في المجالات التشكيلية مع الكائنات ومع الحياة الكاملة للناس في وطنها ..

ولطريقة عرضها خواص البلاستيكية الطيبة سواء في الشكل او اللون او الملمس . وهي لا ينقصها شيء مما يتوود الى الواقعية الحديثة ، الواقعية الجديدة الاكثر نطقا والاغنى من الواقعية القديمة ، الواقعية التي اتخذت الطريق نحو اكتشاف كل ما اكتشف من قبل والبحث ، بالإضافة الى ذلك ، عن اكتشافات عظمى مستقبلية في نفس الاتجاه .

... انها تسير بكل ما لديها من عاطفة قوية فردية نحو من قومي ذى اصداء عالمية ..

**مكتشفات من خطاب لجوزيه الفاروسيكروس**

القاهرة في ١٨/٩/١٩٥٦

✽ المرحلة الرابعة ( ١٩٥٩ — ١٩٦٢ ) .. المعتقل

... ١٩٥٩ يرتبط هذا الصام بعديد من الاحداث الهامة في حياة الفنانة / انجى افلاطون .

اولا : اعتقلت الفنانة لنشاطها السياسى .

ثانيا : حصلت على الجائزة الاولى لمسابقة المناظر الطبيعية من وزارة الثقافة والاعلام في نفس الصام .

سالت الفنانة انجى افلاطون :

## ماذا تحمل ذاكرتك لهذه الفترة ؟

... هذه أهم جائزة حصلت عليها في حياتي ، وتكاد تكون الوحيدة ، وإذا سألتني لماذا لم أحصل على جائزة الدولة التشجيعية ، أقول لأنني لم أتقدم لأي مسابقة فنية بعد ذلك ، لأنني أرى أنه من الخطأ أن يضطر الفنان لأن يرسل أعماله إلى المجلس الأعلى للثقافة كسل علم حتى يحصل على هذه الجائزة ، ومن المفروض أن يقوم المجلس الأعلى للثقافة بمتابعة أعمال ومعارض الفنانين ، وتمنح جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية لمن يستحق منهم على أساس هذه المتابعة ، هذه هي الطريقة ، أما أن يتقدم الفنان بنفسه لنيل هذه الجائزة فأننا أراها مسألة مهينة لكرامة الفنان ، أنا لم أتقدم لجائزة الدولة التشجيعية ولذلك لم أحصل عليها ولم أحصل على أي جائزة من هذا النوع .

١٠ أعود فأقول إن جائزة المناظر الطبيعية جاءت في ظروف خاصة . فقد أقمت معرض في اتيليه القاهرة في مارس ١٩٥٩ ، وفي ذلك الوقت كانت هناك حملة اعتقالات واسعة للمناضلين السياسيين كما كان هناك عدد كبير من الرجال في السجن .

وإثناء فترة المعرض ، كانت هناك خطبة سياسية لشخصية هامة ، جمال عبد الناصر على ما اعتقد ، سمعت الخطاب وأحسست ، أن هناك حملة اعتقالات أخرى ، وسوف تشمل لأول مرة النساء ، المناضلات ، فأوقفت المعرض قبل نهايته ، جمعت لوحاتي وأعدتها إلى منزلي وأرسلت صورة لمسابقة المناظر الطبيعية .

بعد أسبوعين صور أول قرار باعتقال المرأة لنشاطها السياسي وكنت ضمن من صدر الأمر باعتقالهن ، اختفيت لفترة عن أنظار رجال المباحث وإثناء فترة الاختفاء قرأت في الجورنال أنني حصلت على الجائزة الأولى في مسابقة المناظر الطبيعية وقبعتها مئة جنيه وكانت وقتها تساوي الفين أو ثلاثة آلاف بالنسبة للقوة الشرائية للنقود الحالية ، وكنت في أشد حاجة لهذا المبلغ وأنا مختفية ، لكن لم أستطع استلام المبلغ ، بعد دخولي السجن عملت توكيل لأختي التي قامت باستلام قيمة الجائزة لكن هذه الجائزة ساعدتني كثيرا ، رفعت شأني وزادت شهرتي داخل السجن فقد كان الرسم ممنوع داخل السجن ، كما كانت القراءة ممنوعة ، كل شيء يمت للثقافة بصلة كان ممنوعا ، وحينها قلت لمدير السجن أنني حصلت على الجائزة الأولى ١٠٠ جنيه ، وهذا مبلغ كبير بالنسبة له ، سعى إلى إعطائي تصريح بالرسم داخل السجن ، ولما كان الرسم ممنوعا ، فقد ترك لي حرية الرسم بشكل

ودى ويدون تصريح من المباحث ، بعد أن ألقبرته بلقنى يمكن أن أرسسم لصالح السجن ، وأنه يمكن بيع اللوحات وتمود حصيلتها لخزينة السجن طبعا وافسق وأحضر لى الأكوات والألوان وتركنى أرسسم ، وكنت طول الوقت أخشى أن يعود فيمنعنى من الرسم مرة أخرى .

بعد ذلك أبلغنى أنه لم يتمكن من بيع لوحاتى لأنها غريبة . وتراجيدية ، قلت له : أنا والمسجونات الميسيمات منقوم بشرائهما ، وفعلا بدأت اشترى لوحاتى ، وكنت أسلمه كثيرا وأرجوه أن يمنحنى تخفيض فى أسعار اللوحات على أساس أننى قمت برسمها ، وكثيرات من زميلاتى فى المعتقل اشترين لوحاتى فقد كنا نحتفظ بنقود فى أمانات السجن .

وهذه هى أهم نتيجة لحصولى على جائزة المناظر الطبيعية .

✽ أثناء فترة الاعتقال ( ١٩٥٩ — ١٩٦٣ ) كانت ممارسها للفن هى عزائها الوحيد ، وطاقة تنففس منها روحها المثقلة بالقيود والإغلال ، المحاطة حوما بالأسوار والحرس ، انقطعت أنجى أنلاطون بحياة السجن كما سمعت كثيرا من قصص المسجونات العاديات ، وكانت تعكس وجهها آخر مأساويها للجنجوع المصرى ، فاختدت تصور حياة السجن فى لوحات مثل « العنبر » ، « من وراء القضبان » « اليمخانة » ، « الطابور » ، « فى الليل » ، « شجرتى » . ولما كان سجن أنفساء بانتناظر يطل على ترعة المحويتية ، فقد قامت برسم كثير من أشعة المراكب التى تبر بها ، كما صورت عمدا من البورتريهات لكثير من المسجونات .

وتعكس لوحات فترة الاعتقال تطورا هاما فى الأسلوب الفنى لأنجى أنلاطون فقد استطاعت أن تحقق نقلة هامة عنى مستوى ابتكاري ولقد عبرت لوحات هذه الفترة عن اكتمال الرؤية وامتلاك الأداة ، كما حملت البذور الجنينة الأولى لأسلوب فنى خاص ويميز ، فقد بدأت فى استخدام أسلوب التقطيعية الذى يذكرنا بتكنيك النابرين وخاصة « فان جوخ » لوحة « شجرتى » مثلا ، كما انتقلت الى استخدام اللون الصريعة والمثسعة فى تقابلات ناجحة بين الساخن والبارد .

وتتوالى الفئاة أنجى أنلاطون عن فترة الاعتقال :

كنت أريد أن أسجل مأساة السجن بالنسبة للساجين العاديين . لأنها جزء من طريقى الطسويل الذى اخترته ، كنت أريد أن أعبر عن ضحايا المجتمع ، أفراد بسطاء من الشعب فلاحات ، فعلا دخلت مرحلة



البورتريهات « الطليور » و « العنبر » في مجلوة لتصوير جو السجن التراجيدى ، والناس في القيود ، بعد فترة لم أعد أحقل جو السجن القبيح ، رحت أنظر حولى ، واتجه نظرى الى الطبيعة وأصصت بنوع من الجنون ، كنت في حلة شديدة الى الطبيعة ، واكتشفت أننى يمكن أن أجد الطبيعة بالرغم من الحوائط الكبيرة والأسوار والقضبان لأن هناك وراء سجن القناطر تظهر بعض المناظر الطبيعية ، واكتشفت بالقرب من العنبر شجرة ، فتعلقنت بها ، وضعت فيها كل آمالى وبدأت أرسها لاحظت أنها تتغير بتغير الفصول ، هى شجرة عالية ليست كالأكاسيا شديدة الحمرة لكن فى الربيع كانت تزهر ورد أحمر ، وفى الشتاء تكون خضراء ، خضار القيط المصرى الجميل ، وفلا تبتئيت هذه الشجرة ، رحت أراقبها وأرسها وصورتها عدة مرات فى فصول مختلفة وأسيتها « شجرتى » أو « شجرة الأمل » . النقطة الثانية الهامة فى الطبيعة التى صورتها فى السجن هى الأثربة المراكب وان كنت لا أحتفظ بأى منها ، كان سجن النساء فى القناطر يطل على ترعة تمر فيها المراكب . لم تكن نرى من المراكب سوى الأثربة وكانت جميلة جدا تتحرك مع الهواء وكان المراكبية يتسلقون الصاري لربط الأثربة ، فى عملية كهنا مجهدة ، أى كان هناك صراع بين الهواء والمراكبية والشرع ، كوفت هذه المناظر عندى حالة نفسية جميلة خاصة ان الشرع يخفى بعد فترة مع تحرك المركب وأنا ثابتة فى مكاتى ، وكان عندى إحساس كان المراكب تسير داخل السجن لأنى لا أشاهد منها سوى الشرع الذى يتحرك .

وحدث لى شئ كثيرا ما يحدث مع الناس — الشعب المصرى — لأنه شعب فنان جدا لكنه لا يعرف ذلك ، يكفى أن تعطيه إشارة صغيرة فيصيحوا .

حدث أن سمحت لى إدارة السجن بالقصود الى المضلل وكان يقع فى مكان على نسيبنا ، حتى أتكن من رؤية الأثربة بشكل أفضل لكى أرسها ، ولاحظت المسجونات اهتمامى الشديد بالأثربة المراكب ، فى البداية كن يراقبنى بدهشة ، لكن بعد فترة بدأوا يحسون باهمية الأثربة ، كانت تمثل الحرية لأنها تتحرك وتخفى ونحن ثابتات فى أماكننا ، فطلبت أن تبلغنى أى واحدة إذا شاهدت مركب ، لأن المراكب لا تمر طول الوقت ، وكان عندما تشاهد أحدا من شرع مركب يمر تحدث حالة غريبة تجرى كل المسجونات فى فرح شديد ينالوننى ، ويصرخن الأثربة .. الأثربة فاجرى لنا أيضا ونندفع كلها فى حركة جماعية وحماس شديد وانفعال أشد ، كان الشرع جزء من الحلم بالحرية

كان يفكرنا بأن هناك دنيا وعالم يتحرك ويتطور وأنه سيأتى وقت  
نتحرك فيه نحن أيضا .

### المرحلة الخامسة : الخروج ( ١٩٦٣ : ١٩٧٣ )

✻ في ٢٤ يوليو ١٩٦٣ تم الإفراج عن الفنانة انجى افلاطون

خرجت من السجن وكتابتها عطشى للنور والحرية ، انطلقت الى  
براح الحقول الخضراء واحتفالات ازهور ، وتجمعات النخيل مصورة  
انفراج الطبيعة مخفظة بالفرح البشر في مواسم الحصاد ، حيث تمكس  
ملابس الفلاحات بلأوانها الصداحة فرحة جمع الثرة وجنى البرقنل .

مرة أخرى تؤكد الفنانة انجى لقضايا الوطن ، فتصور الفنانين  
بعياءاتهم التي تخفى الوجوه ، ويناقضهم المشرعة في اصرار كما تصور  
انتخابات المرأة في الريف وتصحبنا الى أسوان لتدهشنا بلوحات مبسدة  
تنقل اليها حرارة العمل في بنساء السد العالي .

وفي هذه المرحلة حققت انجى افلاطون نقلة أخرى على مستوى  
التكنيك مطورة أسلوبها ، فقد استطاعت النقط لتتحول الى شرط في  
تزيينات لونية متناغمة اقرب الى الرفش الاسلامى حيث تتردد الوحدة  
اللونية « الشرطة » كترديد التيمات الزخرفية الاسلامية التى تحصل  
ابقاع التسليح ، والتطريز اللونى لمسطحات اللوحات يعكس الاتباع  
السريع لحركة الفرشاء فيعطى ايحاءا بالحركة الدائبة والنبو ،  
وزحام اللوحات يعكس حسا طفوليا ورغبة فى حصر العالم بكل تفاصيله  
داخل اللوحة ، فكل شئ مهم وبطل فاهتملها بالحجر الصغير الملقى عفوا  
لا يقل عن اهتمامها بأى جزء فى اللوحة .

وتقول انجى افلاطون عن هذه الفترة :

انا لجأت الى الريف المصرى ابتداء من ١٩٤٨ ، كنت قد انقطعت  
عن الرسم فترة نتيجة الانماجى فى الحركة السياسية ، ولما عدت الى  
الرسم مرة أخرى ، قررت ان أحاول خلال رحلتى الفنية ان أعبر عن  
الشعب المصرى وان أتعرف بنفسى على الوجه الحقيقى للواقع المصرى ،  
وقررت ان أبدأ من الريف ، لأن الريف أكثر أصالة ، ومن وقتها حتى الآن  
انا أستوحى موضوعات لوحاتى أساسا من الريف ، الذى تغير هو  
التكنيك وطريقة التعبير ونظرتى للحياة طبعاً ، وقبل مرحلة السجن  
كنت أعبر عن نفس الموضوعات ، لكن كنت أهتم بالأشخاص أكثر من

الطبيعة ، أى كان الإنسان بطل لوحاتى وكنت وقتها أعتقد أن الطبيعة مجرد عامل مساعد أو ديكور بالنسبة للإنسان فى اللوحة ، وأنا رسمت مناظر طبيعية قبل المعتقل بدليل أنى حصلت على الجائزة الأولى للمناظر الطبيعية سنة ١٩٥٦ لكن من ناحية موقفى السياسى الملتزم ، كنت ما أزال صغيرة ، وشابة و متحمسة ، وكنت أعتقد أن الطبيعة غير ذات أهمية ، المهم هو الإنسان ، يمكن أن أقول أنى كنت وجمة ، كان هناك نوع من الجود فى التفكير ، ومع ذلك كنت أصور الطبيعة أيضاً، ولكن عندما دخلت السجن وعرفت قيمة الطبيعة وأنها تمثل الحرية وأن هناك ارتباط بين الإنسان والطبيعة ، قيود السجن جعلتني أحسها ، وتخلصت من هذا الجود ، واستثمرت فى التعبير عن الريف المصرى ، مجموعات الفلاحين والأشجار والأحاسيس ، الطبيعة ككل بما فيها الإنسان .

والنقلة التكنيكية بدأت فى رأيى من سنة ١٩٥٦ . إذا لاحظت لوحات مثل « صياد بلطيم » ، « بورسعيد » ، « حجرى فى فترة الاختفاء » تجد أن هناك قفزة فى التكنيك ، استثمرت معى بعد ذلك .

فترة السجن أنا أسميها فترة النضوج ليس فقط انسانيا ولكن فنيا أيضا ، بعد الإفراج عنى ، أمضيت فترة راحة وعدت الى اعمالى الأولى سافرت الى البلد — المنشية الصفرى — بجوار كفر شكر . بمنطقة حمراء . المهم اندمجت فى حياة الريف حقيقة حدث لى نوع من الزغلة . وأحسست بأنى أرى كل الألوان معا ، أصابتنى دوخة من الحركة والألوان و دخلت فى مرحلة أنا أحندها زينيا من ١٩٦٤ الى ١٩٧٢ وهى تحل شحنة قوية من الألوان والحركة والخطوط البيضاء التى تتخلل نسيج اللوحة .

— أنا لا أوافقك على مسألة التنقيطية ، لأن هناك مدرسة عالمية اسمها Pointism وأنصارها يتقيدون بالألوان الصافية Pune فقط ، وهم لم يكونوا يهتمون بالتعبير ، لكن أنا عندى التعبير جزء هام جدا وقوى .

أى أنهم — التنقيطيون — يهتمون بالتعبير من خلال اللون فقط وليس الخط أو التكوين أو الموضوع .

• فى مقالى لجريدة الاهالى حاولت أن أوضح أن التنقيطية ظهرت منك فى عدد قليل من اللوحات وإذا نظرنا الى لوحة « شجرى » نجد أن الشجرة التى قمتى برسمها قريبة جدا من شجرة فان جوخ .

بعد ذلك استطلعت النقط لتتحول الى شرط تتردد لتكون وحدات لونية  
او اشياء او اشخاص ، وهنا أصبح التكيف اقرب الى التيمات  
الزخرفية الاسلامية ، في الرقشن العربي او تكرار الوحدة في الاربيسك  
والمشربيات القديمة ، كما نلاحظ ان لوحات هذه المرحلة شديدة الازحام  
بالعناصر وغنية بالألوان المشعة .

— هذا نصا من الفن العربي ، كان العرب قديما يشعرون بالملل  
من الصحراء الخاوية حولهم هذا الفراغ الشاسع الذي يحيط بهم ،  
فكان الفنان العربي يملأ اللوحة في محاولة للتغلب على هذا  
الفراغ الكبير .

انا ايضا لم اكن أحب الصحراء ابدا ، مساحات كبيرة خاوية  
وفضاء مخيف والأشجار على ابعاد كبيرة . وانا احاول تحليل الفترة  
من اواخر الستينيات الى اوائل السبعينيات فنيا ، اجد انني كنت احاول  
ان امحو هذا الفراغ الكبير المسمى بالصحراء ، وكنت احاول ان  
املأ لوحاتي بالطبيعة والناس وهما لا يفترقان فلاشخص خلاص جرة من  
الطبيعة ، والطبيعة تكمل الناس .

» .. ان انجى املاطون تختار الأوجه والجماعات ، وتداعب  
الأيدي والحركات التي يقوم بها الرجال والنساء وهم يعملون . وتعلم  
انجى املاطون انه اذا اراد المرء ان يسمع صوته فلا يجب ان يكون  
مصطنعا او ان يقع قريسة ( الموضة ) السائدة . لذلك فان انجى  
لا تستمع الا لذلك الصوت المصري الذي هو صوت أصلها العريق ،  
صوت رمال ومياه النيل والأناقي الواسعة التي تحترق بلهب داخل . »

### مقتطفات من مقابلة ( جان لورسا )

لكنالوج معرض الفنانة في اخناتون مارس ١٩٦٤

✽ في عام ١٩٦٥ حصلت الفنانة انجى املاطون على منحة  
التفرغ من وزارة الثقافة والإعلام ، كما كانت وراء الرحلة التي نظمتها  
الوزارة لجموعة من الفنانين للذهاب الى اسوان لتصوير العمل الذي  
كان يقوم على قدم وساق في بناء السد العالي .

وتقول انجى املاطون :

بدأت حكاية اسوان هذه بعد ان خرجت من السجن ، وكنت أريد  
تصوير للنوبة القديمة قبل أن تفرق ، فقد ضيعت على فترة السجن  
شيء واحد مهم وهو تصوير النوبة ، المهم كنت احاول تنظيم رحلة

الى النوبة ، فقد قرأت وأنا داخل السجن ان وزير الثقافة قام بتظيم رحلة على مركب لجموعة من الفنانين امضوا سنة تقريبا في النوبة . يسجلون البيوت والمساجد التي كانت على وشك الاختفاء تحت ميسله السد ، وكنت أصاب بالجنون لرغبتى الشديدة في تصويرها بعد الانحراج عني ، استطلعت ان انابل الدكتور / عبد القادر هاتم وزير الثقافة والاعلام وقتها وتبلىنى حقيقة بود شديد وكان هناك موضوعين هامين اريد بحثهما معه .

اولا : منحة التفرغ ، وكان الأستاذ / حليم سعيد رئيس لجنة التفرغ في ذلك الوقت وكان يريد ان يعطينى منحة التفرغ بعد ان شاهد لوحاتى التي رسمتها اثناء فترة السجن ، وعندما قابلته قال : طلبات حضرتك . اما موافق على منحك التفرغ . قلت له : انا لم احضر لاطلب واسطة ، اريد ان اعرف هل الدولة لديها مانع من الناحية السياسية على منحي التفرغ ؟ ، لانه بعد ان تقرر اللجنة منح احد الفنانين التفرغ ، تتدخل المباحث عادة وتقوم بالغاء المنحة ، انا غير مستعدة لهذه الالاعيب ، اذا كانت الدولة لديها مانع ، فلن اتقدم لتل منحة التفرغ . رفع سماعة التلفزيون وتكلم مع المباحث العامة ، وابلفنى بأن الدولة ليس لديها اى مانع ، وانها فقط مسألة تتوقف على قرار لجنة التفرغ فهي التي تقرر من الناحية الفنية .

وفعلا بعد ذلك ، حدث صراع شديد داخل اللجنة من اجلى ، وفي النهاية صدر قرار بمنح التفرغ ، واشكر الدكتور/حليم سعيد لانه دافع عني بحرارة داخل اللجنة فقد كان يرى انى فعلا استحق المنحة .

في نفس المناسبة ابلغته باننى اريد ان اشاهد النوبة ، كما ان هناك عدد كبير من الفنانين لم يشاهدوا النوبة ولم يسجلوها ، فاتصل بسور! بادارة الفنون الجبيلة وطلب ان تقوم رحلة للفنانين فوراً الى النوبة ولى انا بصفة خاصة حسب طلبى ، وطبعاً لم تتم هذه الرحلة لان النوبة كانت قد غرقت وانتهت ، فتم تنظيم الرحلة الى السد العالي وكان وقتها في المرحلة الاولى ، كلفت رحلة مفيدة بالنسبة لى خضرها، عدد كبير من الفنانين على رأسهم الجزائر وجمال السجيني .

### ✽ الضوء الأبيض ( ١٩٧٤ الى ١٩٨٥ )

• في المرحلة الأخيرة والتي اسمتها انجى افلاطون مرحلة « الضوء الأبيض » تمجيداً للفنلة في جولاتها بين ربوع مصر وقراها ، لنستمتع بمنظر ريفها الفاتن بين الشمس والهواء وخضرة القنول ، كرناللات

الزهور بلوانها الصداحة ، نحتل مع الفلاحين بالجنى والحصيد ،  
 نطف البرتقال والرمال ، نسيق ونعلو مع النخيل ونستظل بالمصنف .  
 تمنحنا الفنانة الى مسحارى مصر الساحرة ، نعلش بدوها جلول  
 فى اسواق العريش وسنت كترين ، نشاهد جبال سيناء ، وتعود بنا  
 الى قرى النوبة والاقصر واسوان فى سيفونيات لونية رائعة بامتاع  
 فريد وفى هذه المرحلة خفت الفنانة من زحام العناصر على مسطحات  
 لوحاتها ، كما اصبح نسيج التوال الابيض عنصرا هلبا من عناصر  
 التشكيل الفنى ، يمثل بحر الضوء الذى تعوم فيه مطرزاتها اللونية ،  
 تتخلل رسومها مساحات بيضاء توحى بالهواء الذى يحيط برسومها  
 وهنا نجد أن الفنانة قد استفادت من الفن اليابانى فى حيل المسطحات  
 وتراكيب الألوان .



#### • سالت الفنانة انجى افلاطون

كيف تتم النظرة التكتيكية بالنسبة لفنان تشكيلى ، هل يسبقها نوع  
 من الارهاصات الفنية او اطلاع على اتجاهات وفنون اخرى .

• نبع فكرة العمل ، وعندما يرسم الفنان كثيرا ، ياتى وقت يشعر  
 فيه الفنان بان هناك ضرورة لنقله ، طبعا يتم الامر فى البداية بشكل  
 غير واعى ، ولكننا فى فترة من الفترات بدأت احس بضيق من خانصات  
 لوحاتى ، كنت اريد ان ابرز الاشكال والضوء والالوان ، وبدأت احس  
 ايضا باهنية قيام الخلفية بدور اكثر ايجلية .

وكان ان بدأت اترك مساحات بيضاء من التوال ، وكانت هذه  
 خطوة تحتاج لجراة ، لانه لم يستخدمها فنان من قبل ، كنا دائما نرسم  
 وفقا لمقاييس العمل الفنى الاكاديمى الذى درسناه منذ الصغر فى المدارس  
 او الكليات انه لابد من ملء كل المسطح .

• قد نتفق على ان الفنانين المصريين لم يسبق لهم ان يتركوا  
 مساحات بيضاء خالية فى رسومهم ، لكن هناك فنونا اخرى مثل الفن  
 اليابانى او فنون شرق اسيا بشكل عام قد وظفت هذه المساحات فى  
 الرسم ، فالرسوم اليابانية يحيط بهن هذا الفراغ الذى يوحى بالهواء  
 الذى يتخللها ، كذلك فى مساحات المسحات معمريا نجد انهم يتركون هذه  
 المساحات الخالية حول مبانيهم .

• هذا صحيح بالنسبة لليابانيين والصينيين لكنهم يستخدمون  
 الالوان المائية « الاكورييل » فى الرسم على القماش او على ورق خاص

ويتركوا مساحة من القماش أو الورق خالية . وهذا شيء آخر ، بالنسبة للرسم بالزيت لم يستخدم الفنان هذا الأسلوب من قبل حتى في أوروبا .

• قد يكون الفرق في الخامة المستخدمة لكنه نفس التكيف

— ولكن لم يتم بهذه الطريقة أنا لا أواخر بها ، لكن فعلا كانت نحتاج لجراحة شديدة لأنها بالنسبة للعمل الزيتي المعروف لم تستخدم من قبل ، فالمساحات البيضاء التي تحيط بالرسم في لوحاتي أحيانا كبيرة وأحيانا صغيرة حسب الحاجة ، وهذه المساحات البيضاء أنا استخدمها كخلفية فقط ، لكن أنا أحيانا أجعل من جسم النخيل أو الشجر هو المساحة البيضاء وأرسم الحدود الخارجية فقط ويعطى نفس الاحساس الذى أريده ، والمفروض هنا أن تكون هذه المساحات البيضاء جزء أساسى من الصورة تضىء باقى الأجزاء وتساعد فى عمل نوع من التهوية .

### افلاطون .. والضوء الأبيض

وتطالعنا الفنانة انجى افلاطون اليوم بمعالجة جديدة للضوء فى معرضها الذى تقيمه حاليا تحت اسم « الضوء الأبيض » فهى تعتبر سطح التوحة الخام قبل أن تطمسه الفرشاة بحرا من الضوء الأبيض الشفيف .. وتعتبر لمساتها الفسيفسائية كأنها راقصات الباليه المسائى نسبح فوقه فتبدو الخلفية البيضاء وكأنها نوافذ ينفذ منها الضوء ليختل للمسات الراقصة المبهجة بزخرفيتها السعيدة برشاقتها الزهراء بلناققتها ..

ان لمسات « انجى » تتسع أكثر وأكثر . وتفسح مكانا للفراغات البينية لتطل منها .. وتسمح للخلفية بأن تقوم بدور ايجابى ، فبسطو كالرئة التى تهد اللوحة بالهواء والاكسوجين .. وتثبت فيها الحرارة والدفء والحيوية .. الى جانب البعد النفسى الذى توحى به تراكيبها الشاعرية التى ترتعش كأمواج البحيرة عندما تلامسها نسائم الشمال .

والضوء عنصر مرادف للمناخ الصحى ، والصحو ، واليقظة ، والأمل ، والحرية .. ولذلك تكتسب لمساتها فى رحابة نبضا ابتاعيا راقصا مبهجاً وباعثاً للتناول ، حتى يمكننا أن نطلق على « انجى افلاطون » فنانة الأمل ..

حسين بيكر

( الأخبـل ١٨/٣/١٩٧٧ )

.. الفنانة أنجي الماطون .. الشجرة أو النخلة على وجه الخصوص.  
رمز من الرموز الثابتة في أبجديتك الفنية لها هو مظهر هذه المفردة.  
وبماذا توحى اليكى ؟

— أنا كنت مهتمة جدا بالأشجار حتى في بداياتى السريالية لاني  
احب الشجر جدا ومن خلال الشجر أعبر عن أشياء كثيرة جدا ،  
وفي الفترة الأخيرة بدأت أهتم بالشجر مرة أخرى ، ولكن كنت أكره النخل  
وأنا صغيرة ، نخيل القاهرة بالذات كنت أراه مجرد قطعة من الخشب  
وفي أعلاها بضعة أوراق أو سقف يمكن الأشجار رمز للنماء والعملاء  
وهي تمكس شخصية البلد ، النخل بالذات يوحى لشخصية مصر ،  
والشخصية العربية .

بالنسبة لشجرة الصمغك مهمة جدا في الريف المصرى ، أنا  
رسمت أيضا شجر الموز ، ومجموعة كبيرة من الأشجار ، أحيانا أعمل  
لورترية لشجرة كما قال أحد النقاد ، شجرة الدوم لها شخصية قوية  
فيها كبرياء وشموخ وصمود .

ولست أدري من أين استقت أنجي — وهى خارجة لتوها من سفوات  
العم — كل هذا القدر من التصوبة التي وضعتها في الطبيعة ! .. هل  
هو مجرد رد فعل عكس أم هى رؤية بتفائلة لمستقبل الصال المنتجين ؟ ..  
أم هو انساق مع طبيعتها الخاصة كثلى رسالتها الحقيقية في الحياة هى  
الخصوبة والنماء ؟

ولست أدري من أين أنت بكل هذا الاحتفال الذى يشبه طنوسا  
وثنية حول أشجار البرتقال ، أو عرسا بدائيا وسط غابات أفريقية على  
دقات الطبول والرقصات المحبوبة ! ..

أغلب الظن أنه ليس احتفالا طقسيا بقدر ما هو نوع من النوالد  
الذاتى والتكاثف العشوائى لضربات الفرشاة التى أطلقت من عتالها  
الطويل ، فصارت كل ضربة تولد من داخلها فوامة من الضربات المتتابعة  
حولها في مجال فلكى خاص كمنافيد النجوم في سماء بلا قمر . وهى  
دندنة تشكيلية بحتة تعبر عن قمة الاستمتاع بالحرية التى لا يشعر بها  
إلا فنان حرم من الحرية . لكنها دندنة خلسة — رغم ما فيها من  
عشوائية — لنظام محكم لا تقمض عنه الفنانة ، لكن البناء انصمام  
للوحه يؤكد في النهاية .

ولقد اكتشفت — بعد أن عايشت لوحات هذه المرحلة طويلا — أن  
حالة الفرح التى تخلقها غينا حالة خادعة ، ففى أعماقها حزن مبهم غائر ،



يمكن أن تثبته لو أمعنت من قرب في وجوه الناس فيها ، أن تكل وجهه  
تقلعه مسمة غامضة من الأسى كسحابة من الدموع ، . لقد أدهشني  
الأجد في كل لوحات أنجي — رغم كل الفرع الذي يفرضها — وجهها  
واحدا سعيدا !

### عز الدين نجيب

( مجلة الوادى سبتمبر ١٩٧٩ )

• قضية التشخيص والتجريد واحدة من القضايا التي جرححت على  
الساحة التشكيلية في الفترة الأخيرة ، وكثر حولها الجدل . وكان للفنانة  
انجي افلاطون رأى في هذه القضية ، فما هو هذا الزاى ؟ بشئ من  
التفضيل ان امكن ؟

— انا اساسا أؤيد الحرية الكاملة للفنان في التعبير بالتشخيص  
أو بالتجريد بالمدرسة التي يريد ، وهذا شئ هام ، لابد أن تكفل حرية  
التعبير للفنان .

والتجريدية مرحلة لا يمكن أن يصل اليها أى فنان الا بعد مشوار  
طويل جدا ، فمثلا في أوروبا نجد أن التجريد ومدارس ما بعد التجريد  
جاءت نتيجة لتطور حضارى اجتماعى وصناعى طويل جدا ، لما في بلد  
كمصر ما تزال نلية نجد أنه من الصعوبة أن ينتقل الفنان فجأة الى  
مرحلة التجريد وخاصة الفنانين الشبان الذين مايزالوا في بداية مشوارهم  
الفنى ، هناك خطورة على هؤلاء الشبان ، لنهم بمجرد أن ينتهوا من  
دراساتهم في الكليات ، يدخلون في نوع من النقل أو التقليد للاتجاهات  
الغريبة .

لذلك أنا لیس أهاجم التجريد في حد ذاته ، لكن كتبت أكثر ، فمن  
الخطأ تشجيع هذا الاتجاه خاصة وأن المسؤولين في اللجان الفنية  
والمسيطرين على الحقل التشكيلي كانوا يشجعون الاتجاه الى التجريد  
وهذا غير سليم وغير مفيد هذا هو انتقادی الأساسى للموضوع ،  
انما ليس من حقي أحد أن يفرض على الفنان أن يكون تجريدى  
أو تشخيصى ، ولكن هذا يفتح الباب لبعض المدعين لدخول المجال ،  
وبمجرد أن يرسم الواحد منهم بعض الخطوط والألوان ، مجرد  
علاقات هندسية باردة مثلثات ودوائر ومستطيلات يصبح فنانا ، هذا يؤدي  
الى تشويه الذوق الفنى للمتلقى إنما التجريد أساسى معروس فهذا أمر  
أخسر ، إضافة إلى أنه يجب أن يكون هنالك التزام من جانب الفنان

بتضايها بلده ، وتراث بلده وتنمية الذوق ، وأشياء أخرى كثيرة لم تستغل بالشكل الكافي في الحقل التشكيلي لأن هذا يضيع على أجبال من الفنانين أشياء كثيرة بالقفز الى المدارس النجريدية الأوروبية .

• اقلبت الفنانة انجي افلاطون عددا كبيرا من المعارض الفنية الجماعية في مصر والخارج كما شاركت في أكثر من بينالي .

من في رأيك أبرز الفنانين العرب الذين استطاعوا أن يخلقوا أسلوبا فنيا متميزا ؟

— حقيقة أن العيب الكبير عندنا أنه ليس هنالك ربط كافي بين الفنانين المصريين والفنانين العرب ، كان هناك نوع من الربط في سنوات ما قبل كامب ديفيد ، أما سنوات ما بعد كامب ديفيد فقد عزلنا ههنا عن العرب .

كما بدأنا نتعارف على بعضنا البعض ، في حضور ندوات ، وكنت في ندوة « ملتقى » في تونس للفنون التشكيلية وكانت فرصة تعرفت فيها على كثير من الفنانين العرب ، كما تعرفت على أساليبهم الفنية وأرائهم وقبل ذلك في مهرجان « الواسطي » في بغداد قمنا بعمل معرض للفنانين الحاضرين وشاهدنا أعمال لفنانين عراقيين بعد ذلك انتقلنا ، ولكن كنت أشاهد أعمال فنانين عرب في باريس ، أيضا شاهدت أعمال بعض الفنانين الفلسطينيين وسوريين ولبنانيين وعراقيين وكانت جيدة جدا ، لكن أنا لا أستطيع تكوين رأي كافي الآن أيضا من الصعب أن أحكم بعد هذه الفترة ، إضافة الى أنني لا أتذكر الأسماء .

• من من الفنانين المصريين يعجبك ؟

— طبعا هنالك كثير من الفنانين المصريين جيدين .

• ما رأيك في متلقى الفن التشكيلي المصري ؟

— الفن التشكيلي من أكثر الفنون تقدما في مصر بدون شك . وأنا لا أقول هذا لأني فنانة تشكيلية ، لكن هذا رأي كثير من المثقفين والنقاد لكن الهوية الكبيرة الموجودة بين الفن التشكيلي والجمهور المصري فهذه هي الكارثة .

طبعا منذ سنوات قليلة بدأت هذه الهوية تضيق ، لكن العيب الكبير أنه من المفروض أن يتمتع المثقف بثقافة شاملة بصرف النظر عن اختصاصه المسرح ، الأدب ، السينما ولن يكون مثقفا بمعنى الكلمة إلا إذا استطاع

ان يستوعب، ويتفوق جميع الفنون . فلنن الثشكىلى علة تقصى عىلنا  
المنقف المصرى ، حتى أنا عندى أصحقاء فنلنن فى فروع أخرى ، ومقنن  
جدا فى فنون أخرى لكن لا يتفوقوا الفن الثشكىلى ولنن لنهم  
أى نوع من النواصل مع اللوحة أو المآسم ، لا يذهبون إلى المعاراض  
الفنية وقد يحضر بعضهم معرضى مجاللة لأنه صدىقى وهذا نقص كبر  
فى مصر .

ولكن هذه الظاهرة بدأت تتحسن ، وقد لاحظت هذا فى معرضى  
الشلل سنة ١٩٨٥ ، فهناك قفزة إلى الأمام ، فالجمهور أكثر ويشمل  
شرائح جيدة صحفین وأطباء وأساقفة جامعة وبعض الأبناء بالاضافة  
إلى الطلاب والشعب العادى وطبعا هذا موجود ويزداد مع الوقت وهذا  
شئ مفید ولكن ما يزال بشكل غير كافى . ومن واجب كل المنقبن أن  
يعملوا على تنمية هذه الشرائح ونشر الوعى الثشكىلى وأن يفهم الرأى  
العام أن الفن الثشكىلى جزء من ثقافتنا القومية لأنه يؤثر فى الذوق  
والتفوق وبالتالي يؤثر فى مستوى الوعى بشكل عام . وإذا كانت مصر  
قد اشتهرت قديما بحضارتها فقد تم هذا من خلال الفن الثشكىلى  
فهو الذى سجل حضارتنا العرونية العظيمة كذلك جاء الإسلام  
ليؤكدنا من خلال الفن الثشكىلى .

• كيف ترى الفنانة انجى افلاطون مستقبل الفنون الثشكياة  
فى مصر ؟

— أتمنى أن تكون الحركة الثشكياة أكثر وعيا وأكثر ارتباطا ،  
الفنان الثشكىلى يعمل غالبا بمفرده لذلك فهو فردى أو ذاتى أكثر من  
أى فنان فى مجال آخر وهذه الفردية أحيانا تضره .

أيضا الخلافات الشخصية بين الكليات الفنية تلعب دورا أساسيا  
فى النقابة وانتخابات نقابة الفنانين الثشكیین ، فالاختيار لا يتم على  
أساس الكفاءة ولا أقصد الكفاءة الفنية لأنه ليس مطلوباً أن يكون النقيب  
فنان عبقرى لكى يقود النقابة ولكن لابد أن يكون النقيب لديه روح الجماعة  
وأن يكون لديه الاستعداد لرعاية مصالح الفنانين ، لا يتم اختياره على  
أساس تصنيف سياسى لأن هذا يلعب دورا ثانويا أما الخطأ الأساسى  
فهو الفتوية أى تخرج من كلية كذا . . . كذلك الشللية لأنه صديق  
فلان ، حقيقة ما يزال الوعى عنسنا ضعيفا وأنا أتمنى أن نستطيع انقضاء  
على هذه المظاهر الفردية لأنها ليست فى صالح الحركة الثشكياة  
أو الفنان الثشكىلى بل أنها أكثر خطورة عليه وأكثر ضررا .

هـ. هل هناك مشكل آخرى تعانى منها الحركة التشكيلية ؟

— من الملاحظ أن عدد قاعات المعرض في مصر مايزال قليل جدا ، ولو أن هناك مجموعة سيدات فنحن قاعات عرض خاصة إلا أن لها شروط خاصة أيضا .

بهذه الكلمات اختتمت الفنانة أنجي أفلاطون حديثها والتي قال أحمد النقاد بأنها تمثل أحد أضلاع المثلث الذهبى للفنانات المصريات والتي قال عنها د. لويس عوض .

**محمد الحلو**

## نبذة عن الحياة الفنية لتهى اطفالون

— فتاة حرة ، اشتركت منذ ١٩٤٢ في معارض جماعة « الفن والحرية » الطبيعية ، وهي أول جماعة عملت على تحرير الفن المصرى المعاصر من قيود الاكاديمية والشكلية السائدة في حينه .

— في مارس ١٩٥٢ اقامت أول معرض خاص لها ومنذ ذلك التاريخ اقامت ٢٦ معرضا خاصا في مصر وفي الخارج .

في عام ٥٦ و ١٩٥٧ حازت على جوائز في معرض صالون القاهرة الذى نظمته جمعية محبى الفنون الجميلة .

— في ١٩٥٩ حازت على الجائزة الاولى لمسابقة « المناظر الطبيعية » في مصر من وزارة الثقافة والاعلام .

وقد قدم الفنان المكسيكى الكبير جوزيه الفاروسيكروس كينتوج معرضها عام ١٩٥٩ ، كما قدم جان لورسا ( رائد فن السجاد المعاصر في فرنسا ) معرضها في عام ١٩٦٤ .

— حصلت في عام ١٩٦٥ على منحة التفرغ من وزارة الثقافة .

— اقامت في روما في ١٩٦٧ معرضا خاصا في قاعة « لانيومابيزا » وقدم كخالوج المعرض الفنان الكبير ناتو جوتوزو كما اقامت في نفس السنة معرضا آخر في « جاليرى دى لونيفرسيته » في باريس .

— في عام ١٩٧٠ اقامت معرضا خاصا في مدينة درسدن وبرلين الشرقية ثم وارسو وموسكو .

— اقامت في عامى ١٩٧٤/١٩٧٥ معرضا خاصا في صوفيا وموسكو وبراغ .

— في ١٩٧٩ اقامت معرضا خاصا في نيودلهى بدعوة من مجلس الثقافة الهندى .

— في ١٩٨١ اقامت معرضا في اكاديمية الفنون المصرية بروما .

## المعارض الجماعية :

— اشتركت في بينالى سان باولو عام ١٩٥٢ ، وبينالى مونتسيا عام ١٩٥٢ وعام ١٩٦٨ ، وبينالى دول البحر الأبيض عام ١٩٦٠ و ١٩٦٥ وفي صالون المستقلين بباريس عام ١٩٦٦ .

— اشتركت في عام ١٩٧١ في معرض « الفن المصرى المعاصر » في باريس الذى اقيم في متحف « جاليرا » وكانت القوميسيرة الفنية لهذا المعرض . وكذلك في معرض الفن المصرى المعاصر في بلجراد عام ١٩٧٤

— ساهمت في ١٩٧٥ — بمناسبة السنة الدولية للمرأة — في تنظيم المعرض التاريخى الكبير « عشرة فنانات مصريات في نصف قرن » الذى اقيم في قاعة اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى العربى — وفي عام ١٩٧٦ كانت قوميسيرة جناح الشرف للفن المصرى المعاصر الذى اقيم في صالون الـ ٨٧ للمستقلين بباريس في « جراند باليه » .

## المقتنيات :

متحف الفن الحديث بالقاهرة والاسكندرية — متحف الفن الحديث في درسدن — المتحف الوطنى بوارسو — المتحف الوطنى بصونها — متحف الفنون الشرقية ومتحف « بوشكين » بموسكو . مجلس النواب الايطالى . وتوجد لها ايضا كثير من المقتنيات الخاصة في مصر وفي الخارج .

## احتفالات مجلة « الفكر »

ملك عبد العزيز

✽ في ٧ أكتوبر اجتمع لفيف من رجال الفكر والأدب من كافة البلاد العربية بتونس للاحتفال بمرور ثلاثين عاما على انشاء مجلة « الفكر » التي أسسها الأستاذ الكاتب والمفكر محمد مزالي ( رئيس وزراء تونس ) . وفي الحقيقة ان كثيرا من المجلات التونسية والعربية قد ظهرت قبل ذلك ولكنها لم تستطع الصمود طوال مثل تلك المهدة رغم جسودة تحريرها واهمية الرسالة التي تحملها . ولذلك كان صمود تلك المجلة الفكرية امرا يستحق الاحتفال .

وقد حدثنا الأستاذ مزالي في حفل الافتتاح عن الصعوبات الكبيرة التي لاقتها المجلة ومحرروها لكي تستطيع ان تقف على قدميها حتى ان مؤسسها ومحرروها كانوا يحملونها على أيديهم ليوزعوها على الناس ، كما كانوا يلاحقون القراء ليحصلوا على الاشتراكات كما كانوا يواصلون الليل بالنهار للعمل على اكمال موادها واصدارها في موعدها من كل شهر . وقد نفى الأستاذ مزالي ما يتقوله المتقولون الذين مزعمون انه لولا وجود مدير المجلة في الوزارة لما استطاعت الصمود . ولكن هذا بعيد عن الصحة لان مزالي لم يتقلد الوزارة الا بعد ان وقفت المجلة على قدميها بقدرتها الذاتية وقدره محرريها ، ذلك انها قد انشئت سنة ١٩٥٥ بعد اعلان الاستقلال . ولم يتبوا مزالي الوزارة الا سنة ١٩٦٨ اي بعد ثلاثة عشر عاما . وكنت الوزارة هي الدفاع ثم التربية القومية والشباب ثم الصحة العمومية اي انه حتى الوزارات التي شغلها كانت بعيدة عن النشر والاعلام .

وفي الليالي التالية القيت بحوث عن الشعر والقصة . والنقد والاتجاهات الفكرية في مجلة الفكر . تحدث من الشعر الأستاذ عبد العزيز تاسم وعن القصة الطاهر قيفة وعن النقد الجيب الشلوثر وعن الاتجاهات

الفكرية د. أبو يعرب المرزوقي . وبعد كل بحث كان هناك مناقش  
أساسي قرا البحث كاملا قبل النقدة ثم تتوالى مناقشات الحضور .

واهم ما أظهرته البحوث والمناقشات وأحدثت مؤسسي المجلة  
مزالى ورئيس تحريرها البشير بن سلامة ( وهو الآن مدير للتقانة ) أن  
المجلة كانت تؤمن بحرية الفكر والنشر الى أقصى حدودها فكانت  
الأشعار والتصص والمقالات من كلغة الإيديولوجيات، والأتجاهات الفنية  
والفكرية مع مراعاة حد أدنى للجودة وأن تسربت أحيانا بعض مواد  
دون المستوى أملا في أن يغريها بعد ذلك غريبال التاريخ .

وهكذا نجد أن المجلة قد انفسحت صدرها في مجال الشعر لكل  
المبور الفنية فأنفسحت صدرها للمعويين. من أصحاب الألب الكلاسيكي  
أو الرومانسي كما نشرت للشعر الحر بل حتى ما أسماه البشير بن سلامة  
بالشعر غير المعودي وغير الحر ، وهو ذلك الذي لا يتقيد بتنميلة  
محددة أو وزن معين ، بل فكر البشير أنهم لم يسمحوا لهم بنشر  
شعرهم هذا فحسب بل أيضا سمحوا لهم بنشر دعاوهم النقدية  
النظرية في هذا الخصوص ، كل هذا بالرغم من أن القائمين على  
المجلة كانوا في حقيقة أمزجتهم أقرب الى الشعر المعودي ، بل : أن البشير  
ذكر أنه هو شخصا يفضل من الشعر الحر ما تكون أبياتة منورم ،  
أي لو لصحت أسطره لأصبحت أبياتا كاملة معودية . ولكن المشرفين على  
المجلة لم يكونوا يحكمون أذواقهم الخاصة فيما ينشرون بل يريدون نكل  
جبرية أن تأخذ مجالها من التجريب ، والتاريخ في النهاية هو الحكم .

وقد كان ما ينشر في مجلة الفكر من شعر يمثل كل التيارات الفنية  
فمنه الرومانسي والوجداني ومنه الملتزم بقضايا السياسة والمجتمع .

أما القصة فقد قام بحلب منها بتصوير البطولات ضد المستعمر  
أو تصوير حال الطبقات المحرومة التي عفا الاستعمار أكثر من غيرها  
أو الأوساط الاجتماعية المهشمة للمعيدة عن الاستقرار ، وكما كان الأمر  
في الشعر فقد كان يفسح المجال للتجارب الجديدة .

وفي الشعر والقصة - وفي المسرح الى حد ما - تبنت « الفكر » من  
بداية عمرها المواهب الجديدة حتى تربى في أحضانها أجيال نضجت  
وأثمرت. وأصبحت الآن أعمدة الألب التونسي . ولقد كانت تقوم لهم  
بدور الناشر فقبل « الدار التونسية للنشر » و « الشركة التونسية  
للنوعيم » وغيرهما التي أقبلت في أواخر الستينات كان القلاب يجسدون



صعوبة مناقشة على استحالة في النشر ، فكلمت « الفكر » تنشر المواصلات  
مستملة في أعدادها ويظل تقدمها لكبر عدد من القراء .

وفي النقد حاولت المجلة أن تقيم بعض الأعمال الأدبية سواء  
التونسية أو العربية بوجه عام بل كانت لها نظرات نقدية فيما ينشر من  
نقد حديث من ناحية ، وفي التراث النقدي القديم من ناحية أخرى .

أما من الناحية الفكرية فقد كان لل مجلة موقف أصيل هو الدعوة  
إلى التونسية في إطار العروبة وذلك في مقابل الفرنسية والتحلل من  
الأصالة — ومن هنا جاء الاهتمام بقضية اللغة — وإن لم يصب ذلك  
من نظريتها . إذ كلمته تهضم بدوائر أرمية بتحدة المركز : الدائرة  
القطرية والدائرة القومية والدائرة الأوروبية ثم الدائرة الإنسانية .  
ولم تكن الدائرة القطرية أبدا نقيضا للدائرة القومية بل كانت تبحث  
عن الخصائص القطرية لتثري الدائرة القومية التي تتكرر من  
خصوصيات قطرية مختلفة لكن يضمها إطار واحد هو إطار القومية  
واللغة والتراث والتاريخ .

ولما كان مزالي ثم البشر بن سلامة هما أكبر المعبرين عن فكر  
مجلة « الفكر » يحكم قيادتهما لها واستمرار كتابتهما فيها فلا بد من  
إشارة إلى شيء من فكر المزالي فهو يرى ن « خاصة التجاوز الروحي  
والسيادة على الوضع المادي هما جوهر الإنسان ، ويملك بالخصوص  
قدرة على تجاوز منزلته الأرضية وتكسر أحقادها الاجتماعية بمديرا  
خيرا وحقا وجبالا » وهكذا يرى الباحث الذي تحدث عن الفكر في مجلة  
« الفكر » أن مزالي يعتقد الوجودية المومنة التي تعارض معارضة دائمة  
الوجه السالب للفلسفات المادية في بعديها الطبيعي والاجتماعي بما بينه  
بيننا جليا حين أشار إلى الحتمية العضوية والحتمية الاقتصادية (١)  
في موقفه الثنائي للفلسفات المادية نظريا والمصارع للخللان والاستسلام  
عمليا .

أما البشر بن سلامة فقد عني عناية خاصة بمشكلة اللغة فهو يرى  
أن وعى هوية الشعب تقتض علاقة حية بينه وبين أداة التواصل  
مع الذات الوطنية في مراحل نموها ونضجها وتعينها في الإطار الحضاري

---

(١) يبدو أن الاستسلام مزالي نظر إلى المادية الاقتصادية نظرة استاتيكية كأنها تدعو  
إلى قبول هتمية الواقع بينما هي نظرية دياكتية أي بينا تؤثر في الإنسان ، فالإنسان  
يعود يؤثر فيها رافعا لها ونظرا ضدها إذا توافرت شروط معينة .

الذى تنسب اليه . ولذلك يصالح مشكلة ازدواج اللغة وكيف يمكن جعل القراءة أداة تعلم للغة بينما هي لا تكون مملكة الا لمتعلمها وهذا يصل الى ضرورة اصلاح الكتلة حتى تصبح القراءة حقا أداة للتعلم حتى ترفع الهوية الى واجبها بفضل ازالة ازدواج اللغة .

ويشير الباحث ايضا ان المجلة تكون في ذروة الابداع والالهام كلما كان دور مزالي وبين سلامة السيلسي ثلثويا ، وكلما أصبح دورها رئيسيا في السياسة تطلب الجانب الاعلامي على المجلة .

هذه عجالة عن بعض البحوث التي لقيت حول مجلة الفكر ، ولقد كانت المناقشات حولها في غلبة الجراءة والمراحة ، ولكن الحق يقال أن صدور الباحثين كانت رغبة فككوا يجيبون على كل اعتراض أو تساؤل بهدوء وموضوعية .

وبعد الانتهاء من كل بحث ومناقشته ، كان يرتقى المنصة الراغبون في تحية المجلة من شعراء وادباء العالم العربي ، فالتقوا فصائد وكتبات لعل افضلها — ان لم يكن افضلها جميعا — البحث الذي افتته د. نعمات فؤاد عن ثقافة المغرب العربي منذ القرون الوسطى حتى اليوم ودور تونس في خلق هذا التراث . كما قدم الشاعر والباحث العراقي جواد طعمة فهرسا بيلوغرافيا عن مجلة الفكر . كما قدم الدكتور النازي من المغرب بعض المخطوطات التاريخية الهامة التي تبين علاقة تونس بالأوروبيين ومحاولة صدهم من آملاك طويلة .

اخيرا نكرر تحيتنا لمجلة « الفكر » ونرجو ان تستمر في طريقها ملتزمة الديمقراطية وحرية الفكر .

## الحمل، الفيتنامية تجتاح هوليوود ..

امير العربي

بعد فترة من التوقف عن تناول موضوع حرب فيتنام ، عادت السينما الأمريكية مؤخرا الى تناول الموضوع . وقد اتخذت عودة هوليوود الى طرق أبواب فيتنام هذه المرة ، شكلا اقرب الى الحمى المرضية التي تنحرف بمن تصيبه عن المنطق والعقل ، فيعد موجة انحراف الفيتنامية التي شهدها افلام السبعينات واشهرها افلام « المسودة للوطن » و « الجنود الكلاب » و « سفر الرؤية الآن » .. التي كانت تتناول الدور الأمريكي على نحو يمثل ادانة لتورط المؤسسة العسكرية الأمريكية في فيتنام ويرصد الآثار النفسية والاجتماعية والسياسية التي خلفتها الحرب على بنية المجتمع الأمريكي ، عادت السينما الأمريكية في الثمانينات لكي تعبر عن رؤيتها لفيتنام من منظور آخر يسمى لمحاولة تبرئة الأمريكيين والتركيز - فضلا عن هذا - على البطولات الأمريكية المزعومة التي تروج لها قصص الافلام الجديدة .. حيث تركز في أغلبها ، حول موضوع انقاذ الأسرى الأمريكيين الذين تزعم هذه الافلام، ان الفيتناميين لا يزالوا يحتفظون بهم في معسكرات الاعتقال ، وبعد عشر سنوات من انتهاء الحرب وتوحيد شطري فيتنام

### عقدة الذنب

وكانت هذه الموجة ، التي تعبر بشكل ما عن رغبة الأمريكيين في التخلص من عقدة الاحساس بالذنب ، قد بدأت في الظهور بأفلام مثل « مفقود في مهمة » بجزئيه ، وفيلم « شجاعة غير عادية » ثم « دم اول - الجزء الاول » .. وقد حاولت هذه الافلام تجميل صورة الأمريكيين واظهارهم بظهر الأبطال الذين لم يخسروا الحرب سوى نتيجة لجبن وتخاذل قيادتهم السياسية والعسكرية .

واليوم .. تعود نفس السينما مرة أخرى لطرح موضوع البطولة الأمريكية .. الوهمية بالطبع ، من خلال فيلم « رامبو » الذى يقوم بدور البطولة فيه الممثل الضخم سيلفستر ستالونى، وهو الفيلم الذى يحقق أعلى الإيرادات فى قائمة الأفلام التى تشهد دور العرض فى أوروبا والولايات المتحدة الآن .

و « رامبو » .. هو الجزء الثانى من فيلم « دم أول » الذى شاهدناه منذ عامين . ويستعد منتجو هوليوود حالياً لتقديم عدد آخر من الأفلام على نفس الوتيرة .. أى الأفلام التى تتولى تجييل وجه الأمريكيين . وينتظر أن نشهد مع مطلع العام القادم أفلاماً مثل « معطف من الصلب المحكم » لستالى كوبريك عن رواية لجوستاف هاسفورد الذى خدم فى مشاة البحرية الأمريكية فى فيتنام ، و « بلاتون » الذى بدأ تصويره مؤخراً المخرج لوليفرستون ، و « حبيبتى .. اعتقد أننى أحبك » الذى ينتجه الممثل وارن بيتى متناولاً قصة حب تدور على خلفية الحرب الفيتنامية ، كما يقوم فيفيد فوثر بإخراج فيلم « أوقفوا النار » ، وتستعد الممثلة سالى فيلد للقيام ببطولة فيلم « الوطن قبل الصباح » المأخوذ عن مذكرات لسيندا فار ديفانز التى عملت كمبرضة بالجيش الأمريكى فى فيتنام ، وفضلاً عن هذا ، تعيد هوليوود تقديم فيلم كلاسيكى قديم عن الحرب العالمية الثانية هو فيلم « مجد مشاة البحرية » ( ١٩٤٥ ) بعد أن تم تعديله بحيث يناسب مع ظروف الحرب الفيتنامية !

### ماكينة القتل

أما « رامبو » الذى أصبح بمجرد عرضه فى الولايات المتحدة وبريطانيا ، ظاهرة جديدة فى السينما الأمريكية والذى بلغت تكاليفه ٢٨ مليون دولار ، فقد صرح منتجه بأنه سوف يشرع قريباً فى تصوير الجزء الثالث منه .

ورامبو ، هو الجندى الأمريكى الذى يبدو اقرب الى حيوان خرافى او ماكينة أسطورية للقتل والذى شاهدته فى نهاية الجزء الأول يمشو شاكياً لرئيسه الكولونيل تروتمان من أنه وهو الجندى الذى أدى واجبه على أحسن وجه .. يعود لكى يلقى جزاء بطولته تلك المعاملة القظة القاسية من جانب الناس فى بلده . باعتباره مجرماً شارك فى حرب قذرة . وهو فى بداية الفيلم الجديد نراه وهو يقضى عقوبة فى السجن . بعد أن كان قد تحول الى متهم ضد التظلم يحقق انتقامه الشخصى عن طريق قتل رجال الشرطة فى البلدة ..

ونرى الكولونيل تروتمان وهو يطلق سراحه ويكلفه مهمة جديدة تتناسب مع قدراته الخاصة الخارقة . وتتخصص المهمة في الفيلم بعملية استطلاع داخل الأراضي الفيتنامية للحصول على 'ى دليل يشير الى وجود بعض الجنود الأمريكيين رهينة الاسر في معسكرات النيت كونج . ولكن رامبو يتجاوز مهمته ، وينجح - رغم الأخطار الرهيبة التي يتعرض لها من جانب الفيتناميين وضباطهم السوفيت - في العودة .. ليس فقط بدليل نظري او بصور فوتوغرافية ، وانما يتمكن من انقاذ كافة الرجال من المعسكر والعودة بهم الى القاعدة الأمريكية في تيلاند .. بعد أن يتنجح في الانقاذ بطائرة هليكوبتر سوفيتية استولى عليها بعد أن قتل آلاف من الجنود الفيتناميين والسوفيت ودمر معداتهم تحميراً تاماً .

## رامبو وريجان

عندما خرج الممثل السابق والرئيس الأمريكى الحالى رونالد ريغان بعد مشاهدته عرضاً خاصاً لفيلم رامبو ، وقت أن كانت الإدارة الأمريكية تعاني من أزمة الرهائن الأمريكيين في مطار بيروت ، صرح ريغان للصحفيين بقوله : « لقد عرفت الآن ماذا سافعل في المرة القادمة » !

وهكذا يتحول « رامبو » .. ان فيلم الى « ملتيفستو » كامل يعبر عن فكر واتجاه سياسى وعسكرى يكن في أعلى درجات المؤسسة العسكرية الحاكمة . ولا غرابة في ذلك ، فعندما انتخب ريغان رئيساً للولايات المتحدة للمرة الأولى ، علفت إحدى الصحف الأمريكيات معبرة عن استيائها وسخريتها فقالت : « اننا نشهد الآن فيلماً من أفلام حرف «ب» ( إشارة الى الأفلام المحسودة الامكنيات ) وكان من الأفضل أن نشاهد فيلماً من أفلام جون واين » !

## الرهائن الوهيون

ويثير موضوع الجنود الأمريكيين المفقودين في فيتنام ، علامات استهتام وتساؤلات عديدة ، فقد طرح نفس الموضوع في عدد من الأفلام الأمريكية السابقة ، وهو - كما أشرنا - موضوع لأفلام عديدة قادمة . فما هو مقدار صحة هذا الافتراض أو الزعم أصلاً ؟

المصادر العليا في « البنتاجون » تصرح بأن كلمة « المفقودون » تعنى أولئك الذين قتلوا في الحرب ولكن لم يتم العثور على جثث لهم ..

وإن كلمة مفقود هي مجرد كلمة شائعة . وتدور الترجيحات في  
البنجاح حول رقم ٦٤٤ شخصا باعتبارهم في عداد المفقودين . ومع  
ظهور أفلام المفقودين الأمريكية ، وما تبعا من ضجة اعلامية واهتمام  
عام ، قام الملحق الصحفي الفيتنامي في واشنطن ، بتوجيه الدعوة  
مرارا الى المسؤولين الأمريكيين للتوجه بأنفسهم لاستطلاع الأمر . وكان  
الأمريكيين مترددين .. حتى ظهر « رامبو » أخيرا فحزم الأمريكيون أمرهم  
وارسلوا بعثة للبحث بتكليف ملايين الدولارات . ويؤكد العسكريون  
المتخصصون وحتى صحافة اليمين الأمريكي ، أن هذا البحث يشبه  
البحث في الماء ، وأن هذه الأفلام لا تعرض سوى أوهاما وتخيلات  
وأنه لا يوجد سبب واحد يجعل الفيتناميين يحتفظون بأى أسرى حتى  
اليوم !

### البطل الخرافي

ويعتبر فيلم « رامبو » تنويعا أخرى على نمط البطل الأمريكي  
الفرد الذى يمتلك من القوة ما يجعله يتمكن من قهر جيش كامل  
ويسحقه تماما .

يقف رامبو فى بداية الفيلم أمام رئيسه . ونرى خلفه ثلاثة  
ضخمة تحمل شعار الكوكاكولا .. ومن الناحية الأخرى تظهر صورة  
الرئيس ريجان : رامبو والكوكاكولا وريجان .. أنها الرموز الثلاث  
لامريكا وهى تحيا حقبة حرف «ب» !

ويصور الفيلم « رامبو » باعتباره متوردا عظيما ضد بيروقراطية  
المؤسسة العسكرية الأمريكية التقليدية التى تتخلى عنه من أجل تنادى  
الوقوع فى مأزق دولى ، عندما ترسّن بطائرة لانتشاله فتقاجأ بأنه  
يصطحب معه أحد الأسرى الأمريكيين .. أى أنه قد أحضر معه رجلا  
من لحم ودم ، بدلا من الاكتفاء بالصور الفوتوغرافية . ويصبح  
على رامبو أن يواجه مصيره بمفرده ، حيث يستخدم كافة وسائل  
تكنولوجيا الدمار المعلقة بحيث تتواءم مع شخصية رامبو أو ستالونى  
الممثل الذى ييسدو فى الفيلم كشخصية خرافية تنتمى الى القسرون  
الغابرة ، فهو يرتدى قميصا يكشف عن صدره العنارى ويطلق  
شعر رأسه على طريقة طرزان ، ويقتل باستخدام الأسلحة المصممة  
بالديناميت والمتفجرات ، ويستخدم مدفعها رشاشا جهنميا لإبادة  
أعدائه الذين يقتل منهم بمعدل شخص واحد كل دقيقتين تقريبا  
فى الفيلم .. هذا عدا التفجير الجماعى للأفراد والمعدات ! .

وهو يعود صارخا في النهاية بطريقة وحشية تذكرنا بالفعل بصيحات ملك الغلبة « طرزان » في عصره الذهبي . ويكتفى بتلقين رئيسه الكولونيل الجبان الذي تخلى عنه ، درسا قاسيا عنيفا ثم يقول له بلكته الركيكة الغظة التي تجذب اليه الجمهور في دور العرض :  
« اننا نريد ان يحبنا وطننا كما نحبه » !

وهكذا تصل الرسالة الفاشية كاملة الى الجمهور الذي بصنق بصرارة للقوة الفاشية المنافية للمنطق والعقل وتستنفذ كافة دوافع الرغبة في الانتقام ، ويتحقق الانتصار الزائف للأمريكيين . . على الشائسة ، ويشعر رونالد ريجان بطل مخطط « حرب النجوم » بالزهو والسعادة ، فربما يحقق له هذا الانتصار الوهمي ، تعويضا عن الدرس القاسي الذي تلقاه في مطار بيروت :



## سينما (باريس)

مجدي عبد الحافظ

« رامبو ٢ » محاولة لانفساء الطابع الانسانى على العمليات  
الامريكية القذرة :

وسط ضجة اعلامية كبيرة لم تشهدها السينما منذ فترة طويلة ،  
يشاهد الجمهور الفرنسى هذه الايام الفيلم الأمريكى « رامبو ٢ » ، بطولة  
النجم السينمائى الأمريكى « ستالون » ، ولعل هذه الضجة الاعلامية  
المرافقة له والتي شغلت كل أجهزة الاعلام الفرنسية وتمت ظهور الفيلم  
تنصح عن الهدف الذى تختفى وراءه .

فقد ابرز التلفزيون حضور « الرئيس ريجان » عرض الفيلم  
لأول مرة مع إبطاله وتصفيقه الحاد لهذا الانجاز الضخم طالبا المزيد ،  
وأبرزت ذلك الصحف والإذاعة في مناسبات شتى سواءا في شكل  
اعلانات مدفوعة أو في شكل تحليلات سينمائية ، إلا أن الملاحظ أنه قد  
غاب عن أغلب هذه التحليلات وضع النقاط فوق الحروف ، واطّهار  
السبب الحقيقى الذى من أجله احتفى الكثير بهذا الفيلم .

ويعد هذا الفيلم امتدادا لفيلم آخر يحمل نفس الاسم وظهر منذ  
عدة سنوات ، ترجم الاحساس بالآلم والشقاء الذى لقيه ويلقاء الجنود  
الامريكيون سواءا في فيتنام قبل انتهاء الحرب أو داخل المجتمع الأمريكى  
نفسه بعد أن أصبحوا ضحايا حرب أو محاربين قدامى كما يسمونهم ،  
ويصور الفيلم أحد هؤلاء في زيارة لمدينة ليسال عن أحد أصدقائه



العداى أثناء الحرب ، ويعرف « رامبو » أن صديقه قد لقي حتفه أثناءها ولم يعد ، أثناء هذه الزيارة التي أعلنت اليه مواجهته وفكرته بمأسى الحرب ، يطارده شريف المدينة التي حل بها ، حيث أن مظهره يدل على أنه أحد الأشقياء ، ويصطحبه الشريف بسيارة الشرطة حتى نهاية حدود المدينة مطالبا إياه بمفلاتها غورا ، ولكن « رامبو » يعود للمدينة مرة أخرى ، فيقبض عليه ويوضع السجن ويضرب ويهان ويعذب ، ونجاة يفقد « رامبو » شعوره ليصبح شخصية أخرى ، غير تلك المحونة في عجلة الحياه الأمريكية ، بل تلك الشخصية التي يختبأ وراءها كل مثاقضات هذا المجتمع الغريب ، شخصية تنصع عن ضراوة وشراسة لا حد لها ، فهي التي تجرعت صفوف الهزائم هناك على أيدي الفيتناميين فزادت خبرتها الوحشية وقوتها القتالية ، وكان « رامبو » أراد أن ينتقم من كل ما لصق به من هزائم وأراد أن يفسل عاره وعار بلاده نجاة ، ولكن هذه المرة ليست في فيتنام ولكن في الولايات المتحدة ، ذاتها ، يثور. ويضرب ضاربيه ويهرب ويختبأ في الغابات المحيطة لينتقم من الشريف ( ممثل المجتمع الأمريكى وساساته ) وتعلن حالة استنفار قصوى يأتى على أثرها جنود وعناد للملاحقة ، وفي كل مرة ينزل بهم هزائم كبيرة ولا يستطيعون القبض عليه ، فهو يناورهم ويتخفى وينتص نجاة تساهما كما يفعل رجال الغابات ، ويأتى الى المدينة تساعده العسكرية أثناء العمليات بفيتنام ، ويوضح للشريف طبيعة رامبو المنفردة ، فهو من حله ميدالية الشرف العسكرية أثناء الحرب ، ولديه قوة قتالية عالية ، ومن أشجع المقاتلين وأكثرهم جراءة وقسرة على التويه والتحمل والاستمرار تحت أقصى الظروف ، ولكن الشريف لا يضع لذلك أية اعتبارات طالبا من رجاله المسارعة في القبض عليه ، ويمعد عمليات ومغامرات كثيرة يتمكن « رامبو » أن يخرج من الحصار الذى فرض عليه داخل الغابات ويحرق المدينة بأكملها بتقجير احصدي محطات الوقود ، ويحاول تصيد الشريف ، الذى وصل اليه فعلا ولكن يتدخل قائده العسكرية في آخر لحظة لينفذ الشريف وفي نفس الوقت لينقذ « رامبو » بتسليم نفسه ، وينتهى الفيلم ، وبهذا يصبح الشكل المنطقي المبسط والمتوقع للفيلم الثانى هو أن يأتى ك محاولة لمعالجة حياة المنبوذين والفقراء والمطحونين والمهاجرين في المجتمع الأمريكى والذى يعانى أكثر من غيره من المشاكل الطبقيّة الحادة الناتجة عن انسداد أفق المجتمع الرأسمالى عامة ، ولكن هذا الفيلم خيب كل التوقعات ، إذ نلاحظ فيه تكرار نفس العمليات القتالية التى تدور بين فرد وهو « رامبو » وبين مجموعات كبيرة من الجيش ، يتفوق عليها أيضا رغم غلرق العناد والعدو ويخرج منتصرا في كل مرة . لكن مسرح

العمليات هذه المرة على الأرض الفيتنامية ذاتها وفي العام ١٩٨٥ تحديداً ، وبالتالي اختلف ايضاً عدو « رامبو » الذي يطارده هذه المرة من رجال الشرف في الفيلم الأول الى القوات الحكومية الفيتنامية بالاشتراك مع قوات سوفيتية ، والقصة تبدأ حينما يزور « رامبو » في السجن قائد العسكري طالباً منه القيام بمهمة خاصة لصالح الولايات المتحدة ، تنقذه من تكسر الجدران لمدة خمسة أعوام هي فترة الحسم التي يمضيها ، ويوافق « رامبو » . ويذهبان سوياً على متن طائرة عسكرية لقائد عام العمليات السرية الأمريكي ، والذي يطلب منه القيام بمهمة الى الأراضي الفيتنامية عبر تيلاند للتفطاط صور. لأسرى الحرب الأمريكيين والذين مازالوا تحت الأسر حتى الآن ، ذلك كي تظهر الإدارة الأمريكية أمام عيالتهم وكأنها تعمل شيئاً من أجل أسراها . ويتسلل رامبو بمساعدة إحدى عيالات المخابرات الأمريكية هناك ، ويستطيع بعمليات تشبه انسان الغلبة حينما يقوم بالتقاط فرائسه ان يحضر أحد الأسرى ، ويصور الفيلم الأسرى الأمريكيين في شكل مزرى ، يعذبون ليل نهار ، وتعيش بينهم وحولهم الهوام والحشرات ، مكتوفى الأيدي والأرجل ، والباتى في وضع الصلب ، في مناظر تؤذى العيون وتتعاطف معهم ومع حالهم البائس ، ويستطيع « رامبو » الهرب بأسيره ، الا ان الطائرة التي ستنقلها ، تتراجع في آخر لحظة عن التقاطها ، لأن القائد العام للعمليات السرية الأمريكية قد ألغى المهمة في آخر لحظة وطلب عودة الطائرة فوراً ، بعث معرفته بأن الطائرة قد تبادلت اطلاق النيران مع الجيش الفيتنامي ، تاركين رامبو ورفيقه يقعان في الأسر .

ويعذب رامبو على أيدي القوات السوفيتية والتي يصورها الفيلم على انها الصالحين بأمرة في فيتنام ، فالقائد السوفيتي هو الذي يعطى الأوامر ، وما على الضباط الفيتناميين الا الامتثال لأوامره ، فيطلب منهم بعد احضارهم لرامبو من سجنه بمفادرة المكان ، لكي يبدأ هو مع فريق ومعدات التعذيب السوفيتي استجواب « رامبو » الذي يصرف أثناء استجوابه انهم التقطوا اشارة لاسلكية بالغاء المهمة ، ملحين عليه تحديد طبيعة هذه المهمة ، وفي هذه الخطة يقرر « رامبو » انه لابد من الانتقام من القائد العام للعمليات السرية الأمريكي والذي ألغى مهمته . وتحل هذا المشهد ألوانا من التعذيب الكهربى والكى بالنار والتهديد بفقاً عين الأسير الذي حرره رامبو حتى يرغمونه على الاعتراف ، ويقوم رامبو بنفس ثورته في الفيلم الأول ، حينما ضرب معذبيه من رجال الشرف ، ليضرب معذبيه من السوفيت والفيتناميين هذه المرة ويستولى على أحد الاسلحة بنفس المساعدة من عملية المخابرات الأمريكية

يستطيع الغرب الى القناتة لكن يتابع ورائه كتاب الجيش الميثاسلى  
والسوفيتى للقبض عليه ، لكنه دائما هو العملاق الذى لا يهزم ، يناير  
ويوه وينقض ، حيث استطاع بحيله ومكره ابلدة الكتاب التى تتابعه  
والاستيلاء على الطائرة المروحية التى تتابعه ايضا وتحاول تعقبه ، وبدلا  
من العودة مباشرة الى قاعدته فى تايلاند ، يعود مرة اخرى الى المعسكر  
الذى تحتجز فيه القوات الفيتنامية اسراها الأمريكين ، فيضربه بالقنابل  
والصواريخ التى كانت محمولة على طائرته ، ليدمر المعسكر عن آخره ،  
ويفتح قمص حجز الأسرى ليخرجوا ويطلب منهم الصعود نورا للطائرة ،  
ويتابع طيرانه نحو قاعدته ، حينما تعترض بعض الطائرات السوفيتية  
المروحية الأكثر تطورا ، وبعد المفارقات والمفارقات والاشتباكات المشتركة  
بين طائرته وطائرات أعدائه ، ينجح فى تحطيمها جميعا ، ويصل الى قاعدته  
وسط ذهول الجميع . وعند وصوله يحمل سلاحه ويدخل الى حجرة  
العمليات حيث الأجهزة الأكثر تعقيدا والتى قال له عنها رئيس العمليات  
السرية - يوبا - ان اعظم الأجهزة العلمية والتقنية التى وصل اليها العالم  
تعمل من خلفك فى مهيكت ، نخل « رامبو » هذه الحجرة ليحطها برشاشه  
عن آخرها ، ويذهب لمكتب القائد العام للعمليات السرية والذى وجده  
مضطربا وحائرا ، ويلقى « رامبو » بسلاحه ممسكا بخنجره وبرقبة هذا  
القائد ويرشق خنجره فى خشب المكتب مهددا اياه ، بان هناك أسرى  
آخرون وهو يعرف ذلك جيدا ( القائد ) وينبئ ان يعمل على الاتيان بهم  
وانقاذ حياتهم بشتى الطرق .

ويذهب « رامبو » بعيدا لتكون آخر كلمة يتحدث بها الى قائده لتقديم  
هى السلام الذى ينبئ ان يتحقق . وفى الحقيقة يظهر هذا الفيلم فى أقصى  
درجات العناية والتكثيف ، حيث تلعب الموسيقى والمناظر دورا يحرك  
المشاعر وينتزع التعاطف انتزاعا من كل القلوب ، كما لعبت المؤثرات  
الصوتية دورا كبيرا فى تجسيم الأحداث وكأنها تدور حول المقترح نفسه ،  
كما ان المعارك الحقيقية قد أضفت واقعية حادة نفقدها فى كثير من الأنلام،  
والغريب أن صورة « رامبو » البطل المقدم الذى لا يقهر والبالغ فيها لم  
تقدم بصورة رثة أو قبيحة ، لقد تجمعت أعمال بطولية فى متناول الشخص  
المدرّب رفيع المستوى ، خفيف الحركة وكثير التجارب ، لذا لم يظهر  
البطل مثلما تقدمه افلام الكارائيه خارقا للعادة ولكنه بطلا قابلا للتحقق  
ويمكنه تخيله . وأضفى أداء « ستالون » نفسه ابعادا على شخصية  
الأمريكى المحارب القديم والمغم داخلها بأحداث الحرب باداء الهادىء  
والمطمئن أحيانا كثيرة ، مما يبرر كثافة ما يحمله من قسوة ومرارة داخلية.  
ساعده فى هذا اشتراكه فى كتابة السيناريو ، لذا نجده قد جاء ملائما  
لشخصيته وقدراته ، لا يحدد الفيلم عملية بعينها حتى وان حدد هذه

المهمة بفيتنام ، انها اى عملية تخطر على بال المشاهد وخاصة اذا كانت حليفة العهد ، كل تكون مثلا عملية لبنان ، او جرينادا ، او حصار موانى نيكارجوا ، او عملية القرصنة الجوية على الطائرة المصرية اخيرا ، او اية عملية اخرى ستشرع في القيام بها مستقبلا ، اذ يمكن للمشاهد ان يطلق عنان تفكيره واختياراته لاي عملية كانت او ستكون ، طالما ان هذه العملية المذكورة بالفيلم من وحي خيال أصحابه .

عمل الفيلم ببساطة على ترميز شحنة انفعالية للمواطن الامريكى الذى تآثر كثيرا بالهزائم المتكررة لبلاده واراد التراجع عما يحببه له سياسيوه من تورطات اخرى في المناطق الساخنة في انحاء العالم . ما يبنى على هذا الفيلم ايضا هو الاحساس العميق بأن « رامبو » يمثل أمريكا تحت حكم « ريجان » أمريكا الشجاعة المقدامة ، ذات الجرأة والتي لا تخشى شيئا وتتدخل في كل مكان ، لصيانة الحريات والديمقراطية ومساندة حقوق الانسان ، هذا ما أوحى به المخرج حين بدأ الاعداد للعملية في مكتب قائد العمليات السرية والتي ظهرت خلفه صورة صغيرة « لريجان » ، وما دار ايضا من حديث بين « رامبو » وبين الفتاة عميلة المخابرات الأمريكية والتي تجلب الحظ ، وسألته بدورها ان كان يحمل شيئا ليجلب له الحظ ، فأخرج خنجره وقال ان هذا هو ما يجلب لى الحظ طالما انا حامله . أيضا حينما طلبت منه نفس الفتاة ان يصطحبها معه حينما يعود للولايات المتحدة والتي تحدثت عنها وكأنها الحلم المنتظر ، ثم قتل الجيش الفيتنامى لها بوحشية أثناء قيامه بالبحث عن « رامبو » ثم قيام « رامبو » نفسه بدفنها وتبنيها بأيقونتها التي وضعها على رقبته ، وبطرف فستانها الذي ربطه على جبينه ، وكأنه بهذا يقوم بمهمة باسم الإنسانية وباسم الوفاء لهذه الشعوب المقهورة ، وكأن قائد العمليات السرية الأمريكى هو رمز الجبن والخنوع الذى ينبغى أن يتوارى من المجتمع الأمريكى ، اى انها محاولة لتقديم مشاريع « ريجان » العسكرية التخيلية في العالم في ثوب انساني رقيق ، خاصة في الدول الأوروبية ، حيث تعارض حركات السلام على اختلاف أيدولوجياتها نشر الصواريخ الأمريكية في أراضيها ، وقبول « ريجان » نفسه في أكثر من موقع في أوروبا بالهجوم والسخط المصام ، بل تعدى هذا للقيام بمحاكمته شعبيا ، كما تعرف ، ولعل فيلما كهذا يكرس ما تحاول الريجانية نشره وتعمل بشدة على تالكده ، الا وهو انها تعمل من أجل السلام ، حتى في دعوتها الأخيرة ولما أسمته « بحرب الكواكب » تشجيع على انها ليست الا دعوة صادقة من أجل السلام ، واذا كان لهذه الدعوة جانب يفترض السذاجة في المتلقى ، فان رامبو ٢ ، يبدد هذا الافتراض حينما يوجه استخدام القوة ضد قوى الشر في العالم ( حسب الاستراتيجية الأمريكية طبعا ) ، وعلى هذا يدخل هذا الفيلم في اطار دعوة

الأوروبيين وحتى الأمريكيين أنفسهم الى تأييد عمليات أمريكا الانتقامية من أجل البشرية ، لكي تؤكد على التزامها بمقالها الأيديولوجي القائم على أساس حقوق الإنسان في العالم .

ولعل هذه الدعوة قد اثبتت حين حققت بعض النجاحات على صعيد عدد من الحكومات اليمينية في أوروبا ، حيث رأينا منذ فترة قريبة جدا موافقة الحكومة الهولندية أخيراً على نشر الصواريخ الأمريكية في أراضيها، ضاربة بعرض الحائط الرأي العلم الهولندي والذي استطاع ان يجسد توقيع أكثر من ثلاثة ملايين مواطن ضد نشر الصواريخ الأمريكية في بلاده.

والحالة هذه ، لعل أصدق ما يمكن ان يوصف به فيلم « رامبو ٢ » ، وببساطة انه محاولة لاضفاء الطابع الانساني على العمليات الأمريكية القذرة وما أكثرها ...

## رامبو - ترس صغير آخر في الآلة الجهنمية

### ناجى كامل

ينجح ( روكى ) - المهاجر الايطالى العيى النطق ذو العقل البسيط - فى فرض نفسه ضد قوانين مجتمع يرفض أن يحقق شخص من خارجه نجاحه الخاص . وينجح الممثل السينارست والمخرج الذى قدم فى هذا الفيلم قمته هو الشخصية - الممثل الصغير الذى فرض نجاحه على نفس الآلة الجهنمية ، التى وقف بطله روكى امامها .

وبدا اصرار سلنستر ستالون فى فرض نجاحه على طريقته بتقديم جزء ثان لروكى فجزء ثالث عن قصة الفرد الصغير امام مجتمع كامل يتشدد بالايمان بالفردية - بشرط ألا تكون خارج قوانين لعبته الخاصة واهدافها - وهو ما لم يكنه بطل ستالون الصغير ( روكى ) الذى يتحول الى راقص فى فيلمه « البقاء حيا » - الذى كتب له السيناريو وقام باخراجه بطولة جون ترامولتا - يقف الراقص امام كل قوانين المجتمع الراضة لنجاحه الفردى كمرد صغير من الخارج ، ولكنه ينجح فى فرض نفسه - ويتحول روكى الى جندي من القوات الخاصة عاد من فيتنام ليكتشف ان المجتمع الأمريكى يرفضه فيقف مسلحا بعنفه ضد المجتمع الممثل فى قوات البوليس وينتصر عليها - فى فيلم ( الدم الأول - الجزء الأول ) والذى شارك ستالون فى كتابة السيناريو له وقام ببطولته .

يبدو اذن أن ستالون هو قنن ذو رؤية - ان لم تكن فنية نهى فكرية - تتمثل فى ظاهره الفرد الصغير القادر على صنع نفسه ، وتحقيق نجاحه الخاص على مجتمع يرفضه منذ البداية . مما يتجه للأخسرين فى أن يسلكوا نفس السبيل متحررين من المثل الأوحى للقباح فى المجتمع الغربى . وهو النجاح بشروط المجتمع لخدمة اهدافه فلا مكان لأمراد يرفضون نشر

الصواريخ الذرية ، أو يرغبون التجنيد لحرب فيتنام ، وعلى حين فوندا ان تذهب الى لبنان لتحية الجيش الاسرائيلي العدو ، اذا ارادت ان تستمر في النجاح ، وعلى هذا يبدو واضحا انه محتمل ان يحقق فرد نجاحه من خارج وضد المجتمع ولكن من المستحيل ان يستخدم هذا الفرد نجاحه لاثبات شيء لا يريده المجتمع حتى ولو كان مجرد اثبات فرديته امام نفس المجتمع المنادى بهما كقديس اقداسه . وليس بعيدا عن الذاكرة تحقيقات لجنة النشاط المعادي برئاسة السيناتور مكارثي مع الفئتين التقدميين في امريكا ، وشارلي شبلن مثل واضح على ذلك ، فلما ان تدان ، او ان ترحل وتلفظ خارج المجتمع ككل وتفقد نجاحك أو تتحول لترس صغير في آلة المجتمع الجهنمية .

وهذا بالضبط على ما يبدو اختيار مفستر ستالون . فحكاية الفرد الصغير امام المجتمع تتحول ( في فيلم الدم الاول - الجزء الثاني ) الى الفرد الذي حقق نجاحه وقد اصبح ترسا آخر صغيرا في تلك الآلة الجهنمية . يقبل شروطها وينجح بقوانينها هي . ولا بأس من بعض البطولة الجزافية لهذا الفرد طالما انها قد وظفت اخيرا لحساب المجتمع .

فرايمو في الجزء الثاني من فيلم الدم الاول . يتحول من جندي صغير يقف ضد مجتمع يرفضه الى ما يشبه المرتزق في القوات الخاصة الأمريكية - والذي في مقابل خروجه من السجن ( الذي وضع فيه أصلا في الجزء الاول ، عقابا له على انتصاره وموقفه ضد المجتمع ) يذهب في عملية خاصة الى فيتنام ليثبت تواجد أسرى امريكيين بها ، ويقدمه الفيلم في لباس بطل أسطوري معنى وشكلا . فالملابس والسلاح المستخدم ( قوس وسهم حارقة متفجرة ) واختبارات تكوين الصورة السينمائية وأبعادها تحاول ان تجعله أحد الأبطال الأسطوريين في نسخة أمريكية جديدة بالثناء والتعزز .

رامبو - وقد أسبوه في مصر - المنتقم . ليس مجرد روكي ذي قوة عادية يحاول تهيتها بل ذي قوة خارقة خرافية لا تصدق - قوة خارقة تساعد على قتل كل من يقابله سواء فرد أو جماعة . أو جيش بكامله - هذا على الأقل ما تقدمه الفيلم في أحد مشاهد . ويعود منصرفا بالأسرى الأمريكيين - كل سلاحه قوسه الخارق ، وعاهرة فيتنامية خائنة تساعده . وهو قادر على تحمل كل الصعاب ، بداية من البيئة الوحشية الى التعذيب بالكهرباء ( الذي يقوم بها في الفيلم لشخص أورينيون ذوى نجوم حمراء في إشارة رخيصة - بالمره - الى روسيا ) . وهو قادر على الفتك تمنا

بأعدائه — ( أو أعداء مجتمعه ) في البر والبحر ، ولأزيد من الاثارة في الجو ايضا في سلسلة من المغامرات غير المقتنة وغير المنطقية ، تتحول فيها الشعوب المكافحة من أجل حريتها ، الشعوب البطلة الى قتله ولصوص وعاهرات ويتحول فيها المرتزق وهامرته كبطال مصرين للأسرى الأمريكان المعذبين ( يبدو انها القرحة الأمريكية — في ايران — وأمريكا اللاتينية ولبنان ) رامبو المنتقم يتمخض عن الأمريكي القبيح يعود ليعلن أنه وقد تجاوز ما أسموه عقدة فينتام عاد يمد يده ليطول كل من تسول له نفسه أن يمس أمريكا .

وهذا فقط ما يجمل للفيلم معنى . فهو رسالة واضحة لمن يعنيه الأمر . وبدون هذه الرسالة لا يبقى منه سوى حرفة سينمائية جيدة ومن سينمائي فقير . وبرغم انتفاء لنوعية المغامرة والحركة فانه يقدم مغامرات ركيكة غير مقتنة ، فهو لا يقارن حتى بفيلم سبيلبرج التافه ( المبدع الملعون ) من سلسلة انديانا جونز ، والذي يقدم المغامرة بطريقة حربية ومنطقية ومقتنة .

ويبقى في الفيلم ظاهرتان ظاهرة ستالون ، الذي طوع أخيرا على ما يبدو ليستخدم نجاحه في عكس ما قام عليه ، لم يعد فردا حرا في مقابل آلة جهنمية ، بل ترسا يعمل في خدمتها ؛ ويبدو أنه طابور لا ينتهى ولن يفتنى بسلفس ستالون .

كتب ابوتون سنكلير يعين رامزى. مكثونالد رئيس الوزراء العالي في انجلترا الذى انضم للمحافظين ليستقر في الحكم ، ما معناه ان الطبقة الحاكمة تملأ من نقص ذوى القدرة الخاصة فهي تدبدها لتستحوذ على ذوى القدرة من خارجها لتستخدمهم . وبرغم الفارق وبرغم ادعاء ما يسمى بالعالم الحر ! عن تقديس الفردية والخصوصية . فان النتيجة واحدة لن تتوقف عند ممثل صغير ينجح ويستخدم المجتمع نجاحه .

ولكن تبقى الظاهرة الأهم من ذلك الفرد ، ومن ذلك الفيلم الوقح الركيك ، يبقى جمهور الفيلم من الشباب الذى يصفق لرامبو وهو يعتدى على حرية شعوب مكافحة ، وهو يقتلها ليستعيد المجرمون الأمريكيون . هو نفس الشباب الذى عاصر — وربما شارك في اداة القرصنة الأمريكية الوثقة على الطائرة المصرية ، نفس الموقف : ولكن بتغيب عقل كابل — يسأل عنه الاعلام المصرى — يفت نفس الشباب يصفق لرامبو — غير محرك أن رامبو الحقيقى كان هنا أيضا ! .



## أزمة الحضارة العربية أم أزمة الرجوازيات العربية

— دار الفارابي ، بيروت  
الطبعة الرابعة — ١٩٨٥  
تأليف : مهدي عامل  
عرض : أمين حمودة

ما هي أزمة العالم العربي ؟ هل هي أزمة « تخلف » عن الدول المتقدمة ؟ أم هي أزمة « اقتراب » عن العصر ؟ وما هو الموقف من « التراث » ؟

وما هي علاقة ماضينا بحاضرنا ؟

وهل الأزمة هي أزمة « العقل العربي » أم هي أزمة « الحضارة العربية » ؟؟

للإجابة عن هذه التساؤلات قدمت في الكويت ندوة فكرية تحت عنوان « أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي » ، شارك فيها عدد كبير من المفكرين ممثلين لمختلف البلدان العربية .

وكان أبرز ما يميز هذه الندوة ، هو وجود مختلف تيارات هذا الفكر ، التي تلتقي برغم ما بينها من تفاوت ، في طرف واحد من التناقض الأيديولوجي الرئيسي ، الذي يقف في طرفه الآخر الفكر العلمي الماركسي اللينيني ، والذي تم تفصيله (\*) .

ومن موقع الماركسية اللينينية ، يقوم الدكتور مهدي عامل ، بالنظر في تلك « اللوحة الفكرية » التي ارتسمت في الندوة ، بهدف كشف المنطق التفضيلي الذي تمارس به الرجوازيات الكولونيالية العربية سيطرتها الأيديولوجية حتى تدعم سيطرتها الطبقية .

\*\*\*

\* إذا استثنينا تعقيب محمود لين العالم على بحث ثور عبد الملك .

## ليست الأزمة أزمة الحضارة العربية :

يلاحظ المؤلف ، انه « من الطريف جدا » الا نجد بحثا واحدا في جميع أبحاث الندوة ( رغم ضخامة عددها وتعدد اتجاهاتها ) يبدأ بوضع موضوع الندوة نفسه موضع التساؤل ، « ولهذه الطرافة دلالة طبقية » ، فطرح الموضوع بهذا الشكل ، والقبول به ، يحدد طريقا معينا للتفكير ، يصل به بالضرورة الى جواب معين .

فقد اتفق جميع المؤتمرين تقريبا ، على ان أزمة الواقع العربى الحاضر تكمن في « تخلفه » ، وهذا يقود ضمنا ، الى الأسئلة والإجابات التالية :

١ — هل الحضارة العربية بتخلفه ؟

الجواب : نعم .

٢ — اين وصلت الحضارة الى أعلى درجات « التقدم » ؟

الجواب : في أورنا الغربية وأمريكا .

٣ — كيف تتجاوز الحضارة العربية تخلفها ؟

الجواب : بتابع نموذج أوروبا الغربية وأمريكا ... اى ، اتباع الامبريالية .

٤ — من يقود هذه العملية ؟

الجواب : البرجوازيات العربية المسيطرة .

وقد ساعد انتفاخ كلمة « الحضارة » هنا ، على اضعاف صفة الجدية على أبحاث المؤتمرين . والمؤلف لا يطلب منهم الرجوع الى انجاز لتحديد مفهوم « الحضارة » ، ففى هذا « بعض المبالغة » ، لكن « ليست المؤتمرين انطلقوا » ، في معالجة « أزمة الحضارة العربية » من اين هذه الحضارة نفسها ، اى من اين خلدون : قلو فعلوا ذلك لراوا ان الملك والدول تنشأ عن اصناف تطلبت البشر بعضهم على بعض ، وان اصناف هذه التطلبت هى من طبيعة عمران العالم ، اى ضرورة فيه ، لانه الاجتماع الانسانى . وما هى اصناف التطلبت هذه ان لم تكن اشكال الصراعات بين البشر ؟ ومن منطق الصراعات ان تكون الغلبة لبعض منهم على بعضهم الآخر ، اى ان يسيطر هذا البعض على البعض الآخر ، وعن هذه السيطرة بالذات ينشأ الملك وتنشأ الدولة . هذا الفهم الخلدونى

للتاريخ ... اذا قلناه بلغسة المسلم المماصر وجدنا انفسنا في  
الحقل الفكرى الماركسى نفسه . ففى ضوء هذا الفكر العلمى بالذات  
يتكشف الطابع العلمى لفكر ابن خلدون ، والفكر العلمى كان غائبا في  
نوة الكويت ، فغاب عن الفكر الحاضر فيها الاساس المادى  
للمشكلة ، وهو بنية علاقات الانتاج في المجتمعات العربية .



### كيف تطرح المشكلة :

عند معالجة اى مشكلة خاصة بالعالم العربى ، لابد من فهم  
الواقع الاجتماعى فى حاضره ، اى : فهم الشروط التاريخية والاجتماعية  
التي تطرح فيها المشكلة . ذلك يعنى : تحديد البنيات الاجتماعية  
العربية ، وتحديد علاقات الانتاج التي هى القاعدة المادية الاقتصادية  
للبنية الاجتماعية التي يقوم عليها البناء الفوقى ( الدولة واجهزتها  
والاشكال الايدولوجية للوعى الاجتماعى ) ، وتحديد نمط الانتاج  
المسيطر ، وتحديد الطور الذي يمر به هذا النمط المسيطر .

الحركة التاريخية للبنيات الاجتماعية العربية ، تتكشف اذن ،  
فى ضوء حركة انماط الانتاج وتطورها : الأمر الذى يقود الى البحث  
فى حركة الصراعات الطبقيّة فى المجتمعات العربية ، وتحديد الطبقة  
المسيطرة او التحالف الطبقي المسيطر ، وبالمقابل ، تحديد التحالف  
الطبقي الثورى .

« ... و « التخلف » — على حد علمنا — ليس نمطا من الانتاج  
او بنيه لعلاقات انتاج ، انما هو مفهوم ايدولوجى برجوازى له دور  
محدد بضرورة اخفاء لعلاقات السيطرة الامبريالية ، او علاقة التبعية  
البنوية بالامبريالية ، ونقل الصراع الرئيسى من صراع طبقي ضد الامبريالية  
الى صراع غير طبقي هو فى احسن حالاته مجازاة ومضادة بين « عالم  
التقدم وعالم التخلف » ، هدفها لحاق هذا بذاك .

كيف ؟!



### الأزمة فى ضوء الفكر العلمى :

يحدد المؤلف ، البنيات الاجتماعية الحاضرة ، بكونها بنيات اجتماعية  
رأسمالية — كولونيالية ، تكونت فى ظل علاقة التبعية البنوية بالامبريالية

ويفعل التدخل الإمبريالي . لذلك ، فقد تولدت علاقات انتاج كولونيالية ، هي شكل تاريخي محدد من علاقات الانتاج الرأسمالية القبلية ، وتكونت برجوازيات مهيمنة هي برجوازيات كولونيالية تابعة للبرجوازيات الإمبريالية .

أي أن نمط الانتاج المسيطر في البنيات الاجتماعية العربية ، هو نمط الانتاج الرأسمالي - الكولونيالي ، الذي تربط علاقة تبعية بنمط الانتاج الرأسمالي - الإمبريالي . غير أن ما يميز الأول عن الثاني ، هو كون الأول لا يميل في تطوره نحو القضاء على لنمط الانتاج السابقة عليه ، بل يسيطر عليها في علاقة تعايش معها ، بعكس الثاني ( الإمبريالي ) ، والذي يميل نحو القضاء على أنماط الانتاج السابقة عليه .

لذلك ، فإن فهم واقع مجتمعاتنا العربية ، وحركتها التاريخية ، يبدأ بفهم تاريخ تكون علاقات الانتاج الرأسمالية فيها « وهو يبدأ مع بدا التدخل الإمبريالي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر » . فلم تكن هناك ضرورة إذن ، لأن يبحث المؤرخين عن « الأبعاد التاريخية لازمة الحضارة العربية » في العصر العباسي أو الأموي أو الجاهلي مثلا ، أو في عصور ما قبل بدا تكون العلاقات الرأسمالية في أوروبا الغربية نفسها !

وإذا مر الواقع المصري بأزمة ، وجب تحديد هذه الأزمة كإزمة نمط الإنتاج المسيطر ، وأزمة الطبقة المسيطرة فيه ، « ان اظهر أزمة الحركة التاريخية للبنيات الاجتماعية العربية في شكل « أزمة الحضارة العربية » هو اخفاء لحقيقة هذه الأزمة من حيث هي أزمة البرجوازيات العربية المسيطرة في قيادتها حركة التصرر الوطني . هنا يكمن التضليل الأيديولوجي في استخدام عبارة « الحضارة » .

في ضوء هذا الفهم لحركة تاريخنا المعاصر كحركة تحرر من السيطرة الاستعمارية ، يتضح لنا « أن تحققها يمر بالضرورة عبر عملية معقدة من الصراع الطبقي ضد البرجوازيات العربية المسيطرة التي تجد ، بالطبع ، مصلحتها الطبقيّة الأسلمية في تأمين التحقق الأعلى المستدر

---

• راجع المؤلف ، كتابه : مقدمات نظرية :

لدراية اثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني :

١ - في الشخص . ٢ - في نمط الانتاج الكولونيالي .

الطبعة الثالثة ، ١٩٨٠ ، دار الفارابي - بيروت .

لعملية تجدد تلك البنية من علاقات الإنتاج الكولونيالية التي ، بتجدها ، يؤمن لها تآبد سيطرتها الطبقية . وهذا بالضبط ما تهدف الى اخفائه البرجوازيات العربية المسيطرة لان في اخفائه ضرورة طبقية لبقائها في موقع سيطرتها الطبقية . هنا يظهر دور الفكر البرجوازي في معاونة التضييل الايديولوجي .

وقد يظهر هذا الفكر البرجوازي في شكل منطق « وظيفي » ، أو في شكل نقد « الدين » أو في شكل نقد « العقل العربي » . . . . . وليس غريبا ان تنوح من هذا الفكر المثالي رائحة الجبلية ! الهيجلية ، كجواز سفر الى عالم « التقدمية » . غير ان هذا لا يعنى غياب التحليل الطبقي في الفكر البرجوازي ، بل بالعكس تماما ، « فالميزة الأساسية للتحليل الطبقي البرجوازي هي اظهار الأشياء بمظهر برئ تجريدي تنقش فيه علاقتها بحركة الصراعات الطبقية الخاصة بكل بنية اجتماعية محددة » .



### التحضر الوطني للفكر العربي :

بنهينا الدابالكيتكي — المادى للحركة التاريخية الراهنة لواقع مجتمعنا العربية ، كحركة **تحضر وطني** ( هي حركة تحويل ثوري لبنية علاقات الإنتاج الكولونيالية ، وقطع لعلاقات التبعية ببنية علاقات الإنتاج الامبريالية ، وبالتالي ، كحركة صراع طبقي ضد البرجوازيات الكولونيالية المسيطرة ) ، يمكننا فهم واقع « الفكر العربي » ومشكلاته ، انها لا تكمن في « تخلفه » أو « تقديمه » ، في « أصالته » أو « معاصرته » ، في « تماثله بذاته » أو في « اغترابه عن ذاته » . . . الخ ، كما جاء في ابحاث المؤرخين ، ذلك ان حركة الفكر ليست حركة مجردة منفصلة عن أساسها الاجتماعي ، بل هي قائمة أساسا في حقل الممارسات الايديولوجية الطبقية ، وعملية التحرر الفكري هي عملية صراع ايديولوجي هو شكل من اشكال الصراع الطبقي . « والفكر » العربي « المسيطر هو فكر الطبقة المسيطرة التي هي البرجوازية الكولونيالية ، وهو لهذا خاضع في سيطرته بالذات لسيطرة الايديولوجية البرجوازية الامبريالية » . لذلك ، فان تحضر الفكر العربي من سيطرة الايديولوجية البرجوازية المسيطرة ، يكون بنقض ممارستها الايديولوجية ، وعملية نقض الممارسة الايديولوجية البرجوازية لا تتحقق الا من موقع الطبقة الثورية النقيض ، أي ، الطبقة العاملة ، « فالماركسية اللينينية اذن ، من حيث هي ايديولوجية هذه الطبقة الثورية ، هي التي تحدد **الطابع الوطني** لتحضر الفكر العربي من خضوعه لسيطرة البرجوازية في تميزها الكولونيالي » .



## آلية التحرر الوطني للفكر العربي :

التناقض الرئيسى ، اذن ، هو تناقض طبقي بين الطبقتين الرئيسيتين : الطبقة البرجوازية والطبقة العاملة ، ولكل منهما حلفاؤها ، وبين الحلفاء الطبقيين تناقضات ثتوية . لذلك فقد تكون هناك قوة طبقية داخل التحالف الطبقي الثورى ، يربطها تناقض ثاتوى بالطبقة العاملة ، الا انها تمارس صراعها ضد الطبقة البرجوازية المسيطرة وهى خاضعة لسيطرة ايدىولوجية هذه الطبقة ، « فى هذا الحال يكون الصراع الايدىولوجى ضد هذا العنصر من التحالف الطبقي الثورى ضروريا لوجود هذا التحالف واستمراره . وهو الصراع الايدىولوجى الذى تمارسه الطبقة العاملة بهدف تحرير حلفائها الطبقيين ، وتحرير نفسها ايضا ، من سيطرة الايدىولوجية البرجوازية المسيطرة » .

واذا كان التحرر الوطنى ، هو عملية تاريخية للتحويل الثورى فى بنية علاقات الانتاج القائمة ، وفى الوقت نفسه عملية انتاج لنمط جنىد من الانتاج ، فان التحرر الوطنى للفكر العربى يكون ايضا عملية انتاج له . انه انتاج المعرفة العلمية لهذه الحركة التاريخية التحررية ، اى معرفة القوانين الموضوعية التى تتحكم بها ، والتى بها نمتلك واقعنا . « هذه المعرفة العلمية ... لها تاريخها ، ومن الخطأ القول انها لم تنتج بعد ، او لم تبسدا عملية انتاجها . وتاريخها مرتبط بتاريخ الحركة الثورية فى حركة التحرر العربية ، انه تاريخ ممارسات الطبقة العاملة فى العالم العربى ، اى تاريخ احزاب هذه الطبقة فى عالمنا العربى . وهذا التاريخ يبدأ فى العشرينات من هذا القرن ، مع بدا الاحزاب الشيوعية » .



# الأزرق والأحمر

محمد حمزة العزوني

.. سيدى .. ها أنت قد جئت أخيراً ، مرحباً بك .. كنت أنتظر  
.. كنت أعرف أنك سوف تأتى فى النهاية .

تريدنى أن أسئلك على هذه الأريكة ، وإن اتحدث إليك .. نعم  
يا سيدى .. سأطيعك فأتا أحترم علماء النفس .. بل قرأت كثيراً فى علم  
النفس .. نعم يا سيدى .. سأسئلك واتحدث .. فأتا أريد أن اتحدث  
.. هذه فعلاً رغبتى الحقيقية .. قبل أن تأتى كنت أخاطب هذه الجدران  
.. أنا فعلاً سعيد بوجودك معى ويحدثنى إليك ..

لكن يا سيدى لى شرط واحد .. أن تجيبنى على سؤال واحد :

هل كان دم ابن العمدة أزرق ، أم أحمر ؟

بعد ذلك سأحدثك وسأخبرك بكل شئ .

ماذا تقول يا سيدى ؟ تقول أن الدم كله أحمر ! حقا هذه تكتة  
لطيفة .. أنا كنت أقول هذا مطلقاً .

أنت تجزم يا سيدى بهذا .. من السهل علينا أن نجزم ماذهبنا لم  
نجرّب ولم نعلم ..

كيف تلكت يا سيدى من هذه الحقيقة ؟

هل رأيت دم البشر كلهم حتى تستطيع أن تطلق هذا الحكم الهائل؟

أنت عالم ياحكتور .. والعالم لا يتكلم إلا بما ينمسه ويعتقده .. أنا  
الآن أسألك عن شئ محدد .. هل ريت دم القتيل ؟

.. ماذا تقول ؟ لم تره ياسيدى ومع ذلك تؤكد انه احمر ؟

هكذا بكل بساطة !

.. ومع ذلك ستحدث اليك .. بشرط ان تسأل الشهود عن لون الدم ، ثم تخبرنى بمعدنك !

ان هذا له اهمية كبرى يا دكتور .. بل هذا هو كل شيء .. هل تظننى قتلته حيا فى القتل .. رماه .. ماذا أقول ؟ انا ياسيدى لم أقتله .. كنت اناك .. مجرد تلك من لون دمه .

طعنته ياسيدى .. جاءت الطعنة فى قلبه .. كنا على الكوبرى فى عز الظهر ..

تجمع ناس كثيرون .. احاطوا بى .. أمسكونى .. حاولت ان افلت منهم كى اتحقق من لون الدم .. لم استطع ابدا .. ولم افق الا وانا امام الضابط المحقق سألته عن لون الدم .. لم يخبرنى .. فقط عرفت ان الولد مات !

سألنى المحقق ..

ماذا يا سيدى .. ها انت تقاطعنى .. تريد ان احثك عن نفسى .. من طفولتى .. عن الدوافع وراء الجريمة .. انت ايضا تسميها جريمة .. لا تتمعل يا سيدى .. سأخبرك بكل شيء .. هل وراك موعد فى العيادة .. انا آسف .. زبائن العيادة لا شك افضل منى بكثير .. كلهم لابد من اولاد الناس .. يذهبون الى الطبيب النفسى برغبتهم .. انا انا فكان يجب ان اقتل حتى تأتى لى انت .. أقصد تجلبك الحكومة .. آسف يا سيدى .. سأخبرك الآن بكل شيء ..

تريد ان تعرف لماذا قتلت ابن العمدة ؟

سيدى انا لم اكن انوى قتله .. فقط كنت اتركه من لون دمه ..

تسألنى عن الدوافع وراء ذلك .. سأخبرك بالحقيقة كلها ..

المسألة كلها يا دكتور بدأت بقصة حب .. ليس هذا بعجيب يا دكتور المثل يقول « فتش عن المرأة » .. أنا أحب أخت القتيل .. بنت حضرة العمدة لعلك لا ترى فى الأمر شيئا يدعو للقتل .. لكن أنتظر .. سأخبرك بالأمر كله هل انت فلاح يا سيدى .. أقصد هل والدك فلاح ؟ .. آسف .. منظر لا يدل على ذلك .. انت ابيض وسمين ..



«الحق الا تعرف معنى كلمة «عمدة» .. النعم في المدينة لا تعرفون العمدة كل فلاح يهبط اليكم يتحول بقدرته قادر الى حضرة للعمدة .. بيأمة للخضر لا تنافيه الا بملكك .. تلكم سري كذلك .. العمدة يا سيدي هو شخص مقدس في قريتنا .. تهتز القوية من اتصاها لاقصاها باشجرة من اصبعه .

عمدة قريتنا بالذات من عائلة كبيرة .. كانت يوما ما تملك كل الرقعة الزراعية في قريتنا بل وفي قرى مجاورة .. نخيل يا سيدي .. آلاف الفدادين .. تملكها اسرة واحدة .. اهل القرية كلهم كانوا اجراء عند هذه العائلة .. قد نقول ان هذا كان من زمن بعيد ان جمعك .. وزعت الارض على الفلاحين من زوين بعيد .. هذا صحيح .. اصبح الاجراء ملاكا .. دخلت المدارس الى القرية .. تحبنا فيها .. اصبحنا نتكلم في السياسة .. مناقش: العمدة .. نختلف معه .. لا نقبل يده .. كان العمدة يبر اهلنا لحبنا ونحن جلوس فنظل جالسين ، لا نقفز واقفون كما كان آباؤنا ينفطون .. كل هذا صحيح يا سيدي ولكن هذا نصف الحقيقة .. انا معك ، كان كل شيء يسير الى الامام في مجراه الطبيعي .. الشيء الوحيد الذي غفل هذا هو ظهور « شاي الشيخ الشريب » انت تتعجب الان يا سيدي .. تظنني جنونا .. نعم يا سيدي شاي الشيخ الشريب كان هو السبب فيما جرى .. هو المجرم الحقيقي ان كانت هناك جريمة قتل .. ارى انك بذات تضيق بي .. تظنني ادعى الجنون حتى افلت من العقاب .. لكن صدقني .. انا في تمام قواي العقلية انا اقول الحقيقة كاملة .. ان شاي الشيخ الشريب قبل ان يعود الى الظهور مرة اخرى هذه الايام ؟

— تقول منذ اكثر من ربع قرن .. شكرا يا حكوتور .. ائت اكبر مني سنا ، لملك شريك مصغرا .. لم اشريه انا ابدا .. حينما ولدت كان قد اتقرض .. لكن هاهو يعود للظهور مرة اخرى حينما عدت من الضاج وذبحت الى العمدة وجدتهم يشربون الشاي .. كان هذا شيئا جيذا ، قبل ان اسافر كانوا يشربون القهوة .. كان فجان القهوة عند العمدة املا للبعض .. وعارا على البعض الآخر .

كان معروفا بين الفلاحين ان من يذهب للدوار انما يذهب من اجل تهوة العمدة حينما عدت وبجنتهم يشربون انشاي .. صالح العمدة بشيء من الفخر :

«مهاجرت لملك شاي للشيخ الشريب يلوغد»

في مبدأ الأمر تعجبت لماذا الشاي وليس القهوة .. لماذا يصر على ذكر نوع الشاي! ؟ .. لماذا شاي الشيخ الشريب بالذات ؟! .. أخيراً لماذا رنة الفخر في صوت العمدة حينما سألت أبى أحبرنى انهم في الدوار منذ أكثر من ربع قرن كانوا يشربون شاي الشيخ الشريب ، ثم توقف انتاج هذا النوع ..

ولكنه ظهر الآن ، ولذا فهم يسمون اليه كجزء من ماضيهم العريق .

ذات مرة وأنا أتصفح إحدى المجلات القديمة وجدت اعلاناً عن هذا النوع من الشاي .. في نفس العدد كانت قوانين الإصلاح الزراعى .. بحثت في الأعداد التالية .. لم أجد اعلاناً واحداً عن هذا النوع من الشاي كان انتاجه قد توقف .

بالمناسبة يا دكتور أى أنواع الشاي تفضل ، لعلك من أنصار شاي شيخ الشريب أرجو ألا يمتنع هذا من ادانة هذا النوع من الشاي .

لعلك الآن لم تفهم المسألة .. سأوضح لك الأمر أكثر ..

لكن فلنبداً من البداية .. في البدايه كان الحب .. أحببت بنت العمدة لعلك الآن تسأل كيف أحببتها .. لا تفعل سأوضح لك الأمر ..

لم يكن من السهل علينا نحن أبناء الفلاحين أن نصافق أولاد العمدة أو نلعب معهم في الشارع ونحن صغار — حتى قبل ظهور شاي الشيخ الشريب — فقط كنا في بداية الإجازة المدرسية ، نرى سيارة العمدة تقف عند الدوار .. تمرز أولاداً « ملظظين » يفتح الدم من وجوههم ، فنعرف انهم أولاد العمدة الذين يتلقون تعليمهم في مدارس داخلية بأجور مرتفعة .. فهم لا يدخلون المدارس الحكومية التي يحفظها أولاد الفلاحين ، ولم يكن أحداً بأن يصافق ولداً منهم أو يلعب معهم ، فما بالك بالفتيات ..

بعد ذلك يادكتور .. حدث أن حصلت على الثانوية العامة ، ودخلت كلية الزراعة تصور يادكتور .. أى حظ هذا .. فانا ابن فلاح وفد اتحت لى الجامعة لا أجد الا كلية الزراعة لعله التنسيق ، لعلها لعنة لعنة أجدادى الفلاحين تطاردنى — أنا حفيدهم — وتصر ولا تترى الا أخرج عن خطهم أبداً ، وأن اظل ملتصقا الى الأبد بالأرض ورائحة الروث . اللهم يادكتور .. في أول يوم من دخولى الكلية .. وجدت حضرة العمدة ..

عبدتنا ومعه فتاة جميلة .. بل رائعة الجمال .. كان العمدة يعرفني .. ناداني .. ذهبت إليه .. صافحته .. صافحت الفتاة .. أحبتها .. لعلك تتعجب الآن .. هل أحببتها بمجرد أن صافحتها .. لعلك تقول أنه الحب من أول نظرة أنه ليس ذلك تماما ، وإن كان قريبا منه .. أنه الحب من أول لمسة .. يدها .. يدها يادكتور .. يدها كانت شيئا لم أعوده .. لم المسه من قبل .. وجنتكى يسبح في بحر من الدانتيل والفتنة ، شعرت أنني حققت انتصارا .. أنني خرجت من تحت رحمة المخالب التي أهدت أظفارها وجوه أجدادى كثيرا .. البلدان هما المرأة يا دكتور نصيحة منى . قبل أى شئ انظر الى يدي المراه .. تحسسها .. لعلك لم تلحظ هذا من قبل .. أنت لست فلاحا .. لعلك منذ ولدت وأنت غارق في بحر من الأيدي الفاعية أما أنا فهذا شئ لكن رأيته من قبل .. في قريتنا يا سيدى ما كثر الجميلات لكى تنظر الى الفتاة في قريتنا يبهرك وجهها الصبوح الأبيض كلهلة القشدة .. قوامها المشوق الذى يبرزه جلابها الضيق .. فأغلب الفتيات في قريتنا الآن يلبسن جلابيب ضيقة .. يتابعن الموديلات ، يسمين الجلابيب فساتينا ..

المهم تروح عينك لهذا كله .. لكن انتظر قليلا .. سرح عينيك قليلا .. بطالك مخلصان آسف انهما كهن .. لكننا ياسيدى ليست كالأيدي ، أنها صارت من كثرة الفسيل والخبيز ومنع أقراص الروث ، وربما أمسك الفلاس الى شئ كالخالب .. يدين قويتين خشتين ، تصور يا دكتور كثيرا ما كنت أخجل من رجولتى حينما يتسنى لى أن اصافح إحدى قريباتى ، كنت أخجل من يدي الرقيقتين بعض الشئ لأنى لم أمسك فى حياتى الا بالقلم ، بل حتى القلم كان يسبب لى ( كالأ ) أيام الإبتحانات اللعينة . هل أمام هذا يادكتور .. كنت أستطيع أن أغالب السطح الكامن فى يدي الفتاة .

أهم يا سيدى أن الحب بدأ بالمصافحة ، وخلال أربع سنين قضيناها معا فى الكلية .. كلية الزراعة ، ولا أعرف الآن لماذا اختارت هى — بنت العمدة — كلية الزراعة ؟

هل هو مكتب التنسيق ؟ أم أنه حلم أبيها الذى لا يموت فى أنه سيسترد ذات يوم آلاف الأمدة التى كانت تهتكها عقلته فى الماضى .. أربع سنوات يا سيدى كبر فيها جينا ونما شيئا فشيئا حتى وصل الى نهايته الطبيعية .. اتفقنا على الزواج . كنتم عائلتها تعلم بأمر هذه العلاقة .. فى الحقيقة كانت تبدي بعض الامتناع .. فقط بعض الامتناع .. ومع ذلك لم يجاهرُوا بشئ من ذلك .

كان يلبس عظم بالأمير... لكنه لم يفتحن في شيء... وإن كنت أعرف  
أنه سيدينه قد يناسب حضرة العمد .

"ألم أقل لك يا سيدي ، كان كل شيء يسير في مجراه الطبيعي .. إلى  
الأيام .. كان العمد « عدة » حقا ، يحترمونه ويحافظونه ، لكنه لم يعد  
يرهب الفلاحين كما كان في الماضي بل كان العمد وعائلته يندمجون في  
الفلاحين شيئا فشيئا .. حقا لم يحدث اندماج نهائي لكنه كان سيحدث  
بمرور الأيام .. بل حدث أن تزوج رجل من عائلة العمد من إحدى  
الفلاحات وهو شيء كان يحدث لأول مرة ، ولعل هذا هو الذي شجعتني  
أن أستمر في علاقتي مع الفتاة ..

لذلك يا سيدي بمجرد أن تخرجت .. استطعت الحصول على عقد  
للعمل في دولة بترولية .. قضيت سنتين هناك .. أعمل وأعمل .. أخبرت  
مبلغا كبيرا من المال .. عدت إلى قريتي وأنا أكاد أطير فرحا .. فما هي  
أحلامي كلها تتحقق ساهم بيتنا القديم المتداعي وأبنتى مكانه بيتا جديلا  
على أحدث طراز ، وسأزوج حبيبتي حيث أجد بين يديها ألتاعبتين  
ما يروضني عن الأيام الخسنة .

لكن يا سيدي ، حينما عدت ، وجدت كل شيء في القرية حولي قد  
تغير .. لم ألاحظ هذا مرة واحدة .. لكن حينما فاحت أبي برغبتى في  
الزواج من بنت العمد حتى وجدتني ينظر إلى بدهشة وكأني أتيت عملا  
فاضحا « إليه ما تطلعش العالي يابنى » ماذا يا أبى الا تعرف ان المباش  
تصعد الآن إلى آخر دور في ناطحات السحاب .

آسف ياكتور ، اعرف ان في كلامه بعض الحقيقة ، فاماياه تعاني  
صعوبة شديدة في الصعود الى الأدوار العليا هنا .. وقد لا تصعد في  
أغلب الأحيان .

فوجدت بلبي يقول هذا .. منذ متى يا أبى هذه النغمة .. كنت قبل  
تسميني مثلا آخر « الناس كلها اولاد تسعة » صرخت في أبى .. فاجأتني  
أبى بأن هذا لا يضر من الأمر شيئا فهناك ناس يولدون لسبعة شهور ..  
ماذا جرى يا أبى .. ما الذي غيرك هكذا .. « الأصول يابنى هي  
الأصول » .

ماذا .. الأصول هذه كلمة قديمة .. كان الزمن قدجرها .. هاهي  
عادت مرة أخرى ما أكرر الكلمات المعادة .. لم يقلها أبى وحده ..  
سمعتها على كل ثم في القرية .. لم أفتح أحدا منهم بذا برغبتى في الزواج  
من بنت العمد ، ولكن كان الناس كلهم كلوا يعرفون وكتبهم كلهم —

وللاسف — كانوا يرفضون .. فحينما كنت اكلهم اجدهم اجدّه يفتح فيه  
ليقول لى « الأصول هى الأصول » ، وكثيرا ما كنت اسأل احدّهم عن  
معنى هذه الكلمة ، فينظر الى بدهشة ثم يشدّ كل فواه العقلية كى يقول  
فى النهاية « الأصول هى الأصول يابنى » .

... لم اجدأ بدأ من الذهاب للعمدة لاكتشاف الأمر بنفسى .. رحب  
بى بشئ من الضيق .. راح يحفتنى — لأول مرة منذ عزفتة — عن جدى  
الذى كان يعمل بستانيا فى حديقتهم ، كيف انه كان رجلا طيبا .. « الله  
يرحمه كان يعرف الأصول » .. هكذا ياسيدى حدثنى العمدة ..

امتد الحديث بين العمدة وجلسائه عن جيل هذه الأيام الفاسد  
الذى لا يعرف الأصول ، تشعب الحديث حتى وصل الى العائلات ، راح  
العمدة يتحدث عن شجرة عائلتهم الكريمة .. عن جده الباشا .. عن  
أبيه البك .. عن جده الأعلى الذى كان ملتزما فى عهد محمد على باشا ..  
كل هذا كان جديدا .. لم اسمعه من قبل .. لم يستطيع العمدة ان  
يتحدث بهذا الى الفلاحين من زمن بعيد .. لكن هاهو يتحدث .. خلال  
هذا الحديث ياسيدى جاءت ادوار الشاى .. شاى الشيخ الشريب .

اعرفت الآن العلاقة — يا سيدى — بين ما حدث وبين شاى الشيخ  
الشريب .

.. بالمناسبة يادكتور .. اليست عندكم شجرة عائلة ؟ يخيل الى  
انك تملك ولحده .. اما عنى انا فليس فى بيتنا شجرة للعائلة .. كان  
اجدادى مشغولين بزراعة اشجار حقيقية تنبت الظل والنمر ..

أسف يا دكتور .. قد انقلت عليك .. انا الآن قاربت على النهاية  
.. هل تعرف أيضا ماذا دار فى هذا الحديث .. سمعت الولد ابن العمدة  
يتحدث عن الدم الأزرق الذى يجرى فى عروق عائلتهم العريقة .. تصور  
.. دم أزرق .. نعم لم اصدق هذا الكلام فى مبدأ الأمر ، ظننته نوعا من  
التفاخر الأبله .. أى دم أزرق هذا ؟ الدم كله أحمر .. لكن الولد يتكلم  
بجديد قاطلة عن دمهم الأزرق .. وجدت نفسى أخرج دون استئذان ..  
ليس فى ذهنى الا شيئين اثنين شاى الشيخ الشريب وهذا الدم الأزرق ...

ما ان وصلت للبيت حتى وجدت أهلى مجتمعين حول التلفزيون ..  
جلست معهم عجاة وجدت رجلا يرتدى عملة وييده فنجانا ضحكا من  
الشاى يرتشفه بظنذ ..

سمعت صوت المنيمة المتكسر :

« اشيروا شأى الشيخ الشريب » ..

هجيت على التليفزيون أريد أن أحطبه .. أمسكونى .. لم أسترح  
الإ بعد أن أغلقوه .

لكن يا دكتور .. الدم الأزرق .. تصور لم ننم ليلتها ولا الليالى  
التالية .. أصبت بالأرق دى الأحمر يعنى وأنا أفكر فى شذا الدم  
الذى لا يعرف الأصول ، تشعب الحديث حتى وصل الى المعتقدات ، راح  
الأزرق ..

اى دم هذا يلبن الأباليس .. هل هو اختراع عصرى تطلنون به  
تفوتكم علينا نحن الفلاحين هل كان أجدادك وهم يمتصون دم أجدادى  
الأحرار .

يالله .. كان دماغى سينفجر يادكتور .. راجعت كل معلوماتى فى  
هذا المجال .. كل ما أعرفه يادكتور أن الدم سائل أحمر يجرى فى عروق  
الإنسان ، وهو يتكون من كرات دم حمراء وكرات دم بيضاء .. ولكن أبداً  
ليست هناك كرات زرقاء .. فجأة تفكرت يادكتور .. أتى قسرات فى  
رواية عالية شيئاً كهذا ، كان البطل من النبلاء ذوى الدم الأزرق ، لذا  
وقفت أسرته فى الزواج من فتاة فقيرة .. إذن فالأمر حقيقة وليس كذبا ..  
يالله أن دى أحمر ، أعرف هذا ، وكل الذين أعرفهم دمهم أحمر بل أن  
عائلة العدة بالذات تكاد وجوههم تنطق بأن دمهم أحمر بل أشد حمرة من  
دى أنا الفلاح ... لكن ربما هناك شيء لا أدريه .. لا بد من التأكد من هذا  
لكن كيف ؟ ذات صباح يادكتور بعد ليلة لم أنق فيها طعم النوم وجدت  
نفسى مصمماً على أمر ما .. جلست على أنكوبرى منتظراً ابن العدة ..  
خرج من الدوار .. طمئنته يالسيدي جاءت الطمئة فى قلبه .. اتبثق الدم  
فواراً ساخناً ... تجمع ناس كثيرون .. أحاطوا بى أمسكونى ، حاولت  
أن أفلت منهم كى اتحقق من لون الدم .. لم استطع .. والى الآن لم أعرف  
لون دمه .. أتت وعسدتنى يادكتور أن تخبرنى عن ذلك .. هل ستنى  
بوعذك .. لكن يادكتور مالون دمك .. أرنى يدك .. لا تخشى يادكتور ..  
لماذا ترتجف .. ليس معى أى سلاح .. لقد قصوا حتى أظفارى .. يدك  
يادكتور ناعمة جداً ، فقط سلقضم قطعة منها .. أمضفها بأسنانتى ثم  
اتحقق من لون الدم .. أنت تجرى يادكتور .. أنت خلقت بنى .. لماذا ..  
أنا لن أؤذيك يا دكتور .. فقط كنت أريد أن .. اتحقق .. من .. لون ..  
دمك .

## السيد

عزى متلامة

(١)

تعباً أخرج كل صباح من سرداب اليوم السابق

أفتح شباكى المتهاك

وأحى عرق الأرض سهيلاً

فيحبنى الشجر

ويستلنى :

أين الوطن

رد « ..... »

يصنع عيني النور

أنظر في أرهاق ،

أعهد بشرًا يجتمعون أمام الباب

يعطى السيد كلاً منهم ،

ثوباً

ورقياً

وحذاء

ويطالبهم بالامضاء

فيبوت الشجر على زنتيه

وهو يبوت : هك السيف ، وهك وصية جدك

أنت الآن كبرت

(٢)

وجاء المساء الذى البسوه لجسم البلاد  
ويامعوا خيول التراب  
وقد أمسكوا فى الكفوف الخناجر  
لنبيح الحفيدة  
حفيدة ذاك القمر  
موليت مستخفيا ، وذببت بهذا الوراء  
رجعت الى غرفتى  
وكانت ثيابى بلون الشفق  
فأحرقت هذى الثياب التى بللتنى بحباء  
\*\*\*

ولكن ميني تراها  
نزيفا بهذى الملاءات ضدى  
( رأيت الرغيف ، النزيف ، الثياب ،  
الحذاء ، الحياة ، الجنة ، القضاة ، العطاء - الثمن )  
رأيت الوطن  
ومسار النزيف كبحر عميق  
وكحدث أموت  
فأعطيت كفى لك الرغيف .. نجوت

(٣)

وأخيرا جاء السيد  
ليطلبى بالتوقيع !!



## ثنائية الحروف وحديث الصور الثابتة

محمّد هاشم زقالي

- فيا وجهه المقاتل ..
- هل باعوك في الميناء ..
- اقرطاطا وأمشاطا وتذكارات ..
- وهل ريفتك ميناء وميناء ..
- وهم ممنوك أن ترسو على الشيطان ..
- وهل سالوك فوق سفائن الأبحر مغتريا ..
- عن الأورباق والتمغيات - اختتام السفارات ..
- وهل فتحوا حقلبك ..
- وهل حجزوا بنادقك ..
- وهل ممنوك أن تتلو كتاب النار ..
- فمنذ رحلت نسمال عنك كل مساء ..
- ميساه البحر والميناء ..
- وربح الليل اذ هبت ..
- فلا نلتصاك ..
- وما زالت عيونهمو تدق نوافذ الليل ..
- تهوم حول قاعات الطمطم ..
- وفوق أسرة النوم ..
- تسافر في مجرات التجعب والترقب ..
- تطاردها كلاب الليل والتفتيش ..
- عبر حواجز الأسلاك والجند ..
- تفتش في التوابيت المظلمة ..
- وبين دفائر الموتى ..
- وتسال خادم الجبلة الأعمى ..
- وأجراس الكشاف في الأحسا اذ دقت ..
- وقطر الليل اذ مرت ..
- وسفن الغسوث في الميناء ..

وتبر المد والحرز ..  
وأسفل التواريخ ..  
وتسل عن هويتنا ..  
وعن طلبون نجدتنا ..



هتاف نحن في الحجر المظلمة ..  
وخلف شفاعنا الخرساء ..



( في ساعة القتل ..  
كثت عيونهمو صناديق الفخمة ..  
والبنادق ..  
عندما عزت أيدينا عليهم ..  
وماتتنا القطارات الأخيرة .. )



وهولكوا الحديد ..  
على أبواب قلعتنا الزجاجية ..  
يدق نحلسه المسموم ..  
ويشخذ سيفه المسموم ..  
ومازالت أغاني الشاعر المسموم ..  
حسافية ..  
ملزمة .. مروعة ..  
يطاردها نيباب الصيف ..  
وفيضان الحوادث المسقية ..  
وأسراب الخفافيش ..



فيا وجهه المقتل ..  
هل .. . . . .

# عصير الحب

ابراهيم عمر

عصرت حبة القلب ، وتزحت بحفاتي

رشيت شوارع مدينتي . شربت حوارها حب اصلائي

خلاني لحست اسفلت الطريق ،

وعصرت من ثائي .

انشط كبريت الكلام .

رشح الدخان ع الصدر

كما نجل البحر .

لحظة عتبان شبوره

معنت في الصورة

بأثت البصة في البرواز

شم الأزاز ريحة شياط الحلم

فاشتوق يادوب متلوياي

بصيت لحيط الأوضة والمالة

نفخ في وثي الجسوع

ندفت طعم الرجوع

لمنى مر الملح .

من لقمة العيش النخالة

مزيت بجذع المصح

نزل اللى باقى م الزمن

هياها نفس الحالة  
 قلق وخوف من بكرة  
 وعلم جره  
 يعاود الكره  
 متلفع بالشياهم  
 بمقتش تنطبق على شكلها أسماء  
 اثلا معيشة  
 وعينات منى .  
 بترغمنى .  
 أموت بنفس الداء  
 والقلب طيشم .. بيزق عياني  
 شايقاتى يامه  
 واللا العيون ضمه  
 وف زحمة الأزمة .  
 لسلكى . نسيانى ..!

رقم الايداع ٦١٧١/١٩٨٢.

مطبعة اخوان مورافلى





# أدب ونقد

مجلة لكل المثقفين العرب

١ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي العدد ١٩ / يناير - فبراير ١٩٨٦



المسند عن الشاعر

١٩٨٦





# ادب وقد

مجلة كل المثقفين العرب

بمساهمة حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد التاسع عشر

السنة الثالثة

يناير - فبراير ١٩٨٦

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

مستشارو التحرير

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

الإشراف الفني

أحمد عز العرب

مكثرت التحرير

ناصر عبد النعم

رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

مدير التحرير

فريدة النقاش

المواصفات: حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع حكيم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة ١٢ عدد

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للسبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

# أدب وقت

مهرجان حرب التصنيع الوطني للشعر، الموحد

## في أعدا المدة:

صفحة

- |    |              |                                             |                                               |
|----|--------------|---------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| ٤  | فريدة النقاش | الشرق والغرب                                | * افتتاحية : عن المنهج الغائب في المفاضلة بين |
| ٨  | كمال رمزي    | سبينها : انقاذ ما يمكن لنقاذه               |                                               |
| ١٣ | غؤاد حداد    | ملف العدد : غؤاد حداد                       |                                               |
| ١٤ | غؤاد حداد    | شعر : تمدة العياط                           |                                               |
|    |              | قراءة في قصيدة « حكاية » للشاعر             |                                               |
| ٢٠ | أهجد ريان    | أغنية للصفرور والحدادة                      |                                               |
| ٢١ | محمد كتيك    | شعر : من مراثية في نور كريم نحفظ دروس للوطن |                                               |
| ٢٥ | وليد منير    | الحمل للفلسطيني تنوير الحطم والحزن والأمل   |                                               |
| ٤٥ | عمر نجم      | شعر : أغنية لى غؤاد حداد                    |                                               |
| ٤٨ | يحيى شرباش   | شعر : الوقوف على الأعتاب .. بأدب            |                                               |
| ٥٢ | محمد الحلو   | التسالى بالمزاج والقهر                      |                                               |
| ٥٨ | عمرو حسنى    | شعر : زهر اللمون                            |                                               |
| ٥٩ | محمد نسوقى   | شعر : معانا ... للوطن                       |                                               |

صفحة

- \* المروية في شعر فؤاد حداد  
\* مسرح : للشاطر حسن
- د\* محنت الجيار ٦٢
- ٧١ على ابراهيم واكتشاف قانون الخيال الشعبي
- ٧٨ ابو العلا عماره شعر : بكائية الى ٠٠
- ٨١ من اشعار فؤاد حداد
- ٨٢ وجيه عبد الهادي قصة قصيرة : الذي مات مبكرا
- ٨٥ ابر المعري رسالة لندن : هابت ٠٠ أو أرض الوطن
- ٩٥ حسن شافعه قصة قصيرة : نبوة المهد الآتي
- د\* رجينا الشريف المكتبة العربية : الصهيونية غير اليهودية
- ١٠٥ عوض : نوح هزين
- \* المكتبة الأجنبية : الديالكتيك المادي  
وتطور المعرفة
- فاجسلاف كوراييف
- ١١٨ ترجمة : محمد عثمان مكي - الخرطوم
- ١٣٥ ابراهيم الصيني قصة قصيرة : للوحل
- ١٣٨ حوار العدد : مع الفنان التشكيلي حامد عبد الله اجراه : نبيل فرج
- ١٤٥ من القيلاري قصة قصيرة : للتمة
- \* مناجات :
- ١٤٨ بيومي قنديل \* تطبيق على الأستاذ الغزولي
- ١٥٠ عبد العظيم عيسى \* وتطبيق آخر
- \* حول ملف اهل دنقل مرة أخرى
- ١٥١ نصيم مجلي تنقيب على ملاحظات د\* مصطفى رجب

# عن المنهج الغائب في المفاضلة بين الشرق والغرب

فريدة النقاش

لم تكن المناقشة التي أجراها الفنان عبد الحكيم قاسم لبعض مقولات المفكر التونسي « الدكتور زكي نجيب محمود » على صفحات « أدب وثقافة » في العدد الماضي .. هي الأولى من نوعها .. على هذا الطريق .. أي طريق المقارنة بين فضائل الشرق وفضائل الغرب .. فضائل الغرب كما يراها الدكتور زكي نجيب محمود ممثلة في احترام العقل والحرية والعلمانية والديمقراطية والتقدم التقني .. وفضائل الشرق كما يراها قاسم في تضامن الناس وموقفهم وطبيعتهم .. وعبق التعاطف والتراحم والمودة فيما بينهم ..

ورغم اختلافهما الشكلي يتفق كل من الدكتور زكي نجيب محمود والفصل عبد الحكيم قاسم في اطلاقية النظرة وتجريبيتها بمعنى ابتعادها بهذا القدر أو ذاك عن الواقع المأموس في كليته ، والذي يختل كل منهما ببعض جزئياته لينى عليها فرضياته ويستخلص نتائجها .

فالواقع هو بالنسبة لكليهما مجموعة « وقائع » و « تفصيلات » و « مشاهد » وليس تركيبة اجزاءية - اقتصادية ذات اتجاهات أساسية تنبع من هذه التركيبة ذاتها .

فالدكتور زكي نجيب محمود يرى في التقدم الغربي نموذجاً لابد ان نتطلع إليه بغية تحقيقه فيه ما له .

بينما يرى عبد الحكيم قاسم أن هذا النموذج فاسد فاسد ..  
فحيث التقدم التقنى الهائل يوجد التشوه الإنسانى والإجساد  
والياس والشعور العميق بأن الحرب النووية محتومة لا مفر منها  
حيث اغتراب الإنسان ونزعه الفرعية الوحشية ، والعنصرية تجاه  
الشعوب الأخرى وازدراءها ورفضها مطلقا .

يبحث كلاهما عن وحدة الوجودان القومى . وعن سلام وصفاء  
وكرامة .. لتختصر لنا مناقشتهما العالم الشاسع لجسد أوسع  
بدأ منذ بداية القرن ومازال قائما حول الشرق والغرب . روحانية  
الأول ومادية الآخر .. مضيفا إليها محاولة زكى نجيب محمود أن  
يخلق « توفيقا » ما بين معطيات العالمين المتناقضين : بينما يرفض  
قاسم أحد هذين العالمين رفضا كليا بما فيه من صناعة تؤدي  
الى الكارثة ومن فكر لم يسهم « نكاؤنا » من خلقه ، وذلك بالرغم من  
أن الأوروبيين وضعوا المؤلفات التى يقين فيها اثر الحضارة  
العربية الإسلامية فى العصر الوسيط على نهضة أوروبا ، وكيف أن  
« الذكاء العربى » الإسلامى لعب دورا مرموقا فى هذه النهضة لم  
ينكروه عليه .

ثمة قضايا ما أن يقف المتصاوران على حدودها ،  
وما أن يوغلا فيها حتى نجدهما فى ملزق .

نتوقف أمام قضية واحدة منها هى الاختيارات السياسية  
الذى طالما تجنبها كلاهما ، كما يفعل كل الذين يفصلون بين الفكر  
والواقع ثم يصطبمون فى لحظة ما بملزقهم .. فلا يمكننا الحديث عن  
ضرورة تغيير الحاضر «السيء» .. وهما يتفقان فى عدم الرضا به دون  
أن نتحدث فى « السياسة » .

كثيرا ما يرد الفكر الوضعى الكبير . اتنى لست رجلا سياسيا  
.. ولا احب السياسة وحينما يصططم بالاختلافات نلوا الاختلافات  
يتسائل بدهشة .. ترى لماذا حدث كل هذا ؟ فانا ما توصل الى  
اجابة شافية .. أرجع الأمر كله الى « الفكر والمقل » .

بينما يتقود غياب الوضوح فى الصورة السياسية ، عبد الحكيم  
قاسم الى وضع « الغرب » كله بين قوسين .. فلا تتحدد لديه أية  
فروق بين الغرب الرأسمالى والغرب الاشتراكى من جهة ، وفى داخل  
الغرب الرأسمالى نفسه . يجرى طمس الفروق الجوهرية بين القوى

الطبقة المكونة له والثقافة الخاصة لكل منها ، تلك الثقافة التي هي من انتاج هذه الطبقات ، وهي في ذات الوقت أداة من أدواتها في الصراع فيها بينها .

والثقل الزهري في ثقافة الطبقة المهيمنة وممارستها في هذه البلدان سوف يكشف لنا حقيقة وأسس نظرتها الى العالم وسعيها لتغييره في اتجاه تلك « المحبة » العالمية الشاملة والحقيقية التي لا يزدري فيها أحد أحدا حيث لن يستغل أحد أحدا .

كذلك فإن دراسة الواقع الملموس تثبتنا خاصة في حالة « الغرب » القبيح المفزع أنه ليس بإمكاننا الحديث عن « التقدم » بصورة عامة مجردة ، ولا عن التخلف بصورة عامة مجردة ، ففي الدول المتقدمة بهذا المعيار المجرد : أي الرأسمالية توجد حالة من التدهور والبطالة والفقر المدقع والجوع أحيانا بين فئات واسعة جدا من السكان خاصة في ظل أزمة الرأسمالية المتفاقمة أخيرا .

ولعلنا نتذكر في هذا الصدد الفيلم الذي منعته الرقابة في مصر قبل عام .. ثم أعيد عرضه لأسبوع واحد وهو « هذه هي أمريكا » الذي يكشف عن بؤس متقع للملايين الفقراء .. وكيف أن آلاف الماطلين قد ماتوا في موجات البرد والثلوج المتعاقبة لأنهم عجزوا عن تسديد فواتير الكهرباء ، كما قالت استاذة الفلسفة المناضلة « أنجيلا دافيز » في إحدى محاضراتها في مصر .. أثناء زيارتها لها في العالم الماضي ..

فلذا كانت هذه هي الحال في أكثر البلاد « تقدما » على الإطلاق بهذا المعنى فما بالنا في حالة البلدان الرأسمالية التابعة مثل مصر وتركيا والفلبين على سبيل المثال لا الحصر وهي جيما نماذج صارخة في تبعيتها حيث يرتبط اقتصادها بالشركات الأمريكية والمتعددة الجنسية ارتباط عملية التنفس بالهواء : هنا هنالك كما يقول أميل حبيبي نجد أن هذا التقدم الهائل يعيش جنبا الى جنب مع بؤس الجماهير المتزايد .

وفي حين تستخدم الجيوش وأجهزة القمع والبنوك كمؤسسات آخر ما توصل اليه العلم والصناعة الحديثة من تكنولوجيا متقدمة في البلدان التابعة ، يستخدم كبار الملاك كفراد وأسر وحاشية تكنولوجيا الترف الاستهلاكي الباهرة المستوردة رأسا من إنجلترا

او امريكا او اليابان .. في نفس الوقت تنتشر الامة الابجدية والثقافية على نطاق واسع ، وتتفشى الأمراض وسوء التغذية وتدهور المرافق .. والحياة غير الصحية بصفة عامة لأغلبية متزايدة من الكادحين حيث يكون حديث عبد الحكيم قاسم عن « جنينة الصعدة » الجميلة مثيرا للأسى ، وحديث الدكتور زكى نجيب محمود عن « التقدم الغربى » مثيرا لزيد من الأسى .

وهذا هو حالنا الذى لا يرضى عنه الطرفان ويفتقان فى عدم الرضا .

غنى الحالتين .. فى البلدان الرأسمالية الكبيرة كما فى البلدان التابعة يتجاور « التقدم » و « التخلف » بهذا المعنى التقنى الخالص ويعيشان جنباً الى جنب ويكون علينا أن نعتقد مفهوما علميا موضوعيا تاريخيا ختاماً أن قول الدكتور زكى نجيب محمود بل نداءه الحميم .

« لأن تتسع صدورنا لما يقوله .. نحنا لبعض وكلنا طسلا ب حقيقة ، نسعى الى ادراكها والعمل بمقتضاها ، ولا ضير فى أن يصح احدنا الآخر ، بل لابد أن يصح أحدهما الآخر لثتحررك حياتنا الفكرية نحو ما هو اصح واكمل .. » .

ان هذا القول الجليل الحميم سوف يكتمل .. اذا ما تبيننا بوضوح ان ما هو بحاجة ماسة الى التحرك مع حياتنا الفكرية .. هو اختيارات سياسية واضحة نابغة منها . تكون الجواهر الكادحة هى محورها الأساسى نهى صائنة الثروة وصاحبة المستقبل .. منتجة الأفكار صائنة الطبء والفنساتين والمفكرين وملهمتهم .

ان دعوة الفكر الموضعى الجليلة لاحترام العقل وتابل ما أنتجه الغرب فى هذا الميدان ، كما دعوة قاسم للتضامن والمحبة والإنسانية « الشرقية » سوف تجدان طريقهما الى الواقع انطلاقا منه ضمن نضال شامل لتغييره تكون الثقافة بكل تجلياتها الإبداعية أداة رئيسية فيه .

فريدة النقاش

# إنقاذ ما يمكن إنقاذه

\* مساعدة لفيلم جديد \*

من هو الربيع الجديد

كمال رمزي

على غير العادة ، صدرت مجلة « صباح الخير » ، منذ عدة أسابيع ، وهي تحمل مقالين يطالبان الرقابة بحجم الموافقة على عرض الفيلم .  
واللفت للنظر أن كاتبى المقال لم يطالبا من قبل بمنع أى عمل فنى ، وأحدهما ، وهو الكاتب المتخصص فى النقد السينمائى ، رؤوف توفيق ، مهما كان حجم الاتفاق أو الاختلاف معه حول منهجه ، معروف بنزاهته وحسه المرعب ، فضلا عن مواقفه المتعددة الى جانب الاراء المطالبة بتقليص دور الرقابة وترك الفنان ليبر عن أفكاره ، بلا تردد أو خوف .

لم يكن للفيلم قد عرض بعد ، وأسرت الرقابة المرتجفة بارجاء الموافقة ، وكالعادة ، تم تشكيل لجنة لمشاهدة الفيلم ، ثم لجنة أخرى ، الى ان قام الوزير السابق عبد الحميد رضوان بمشاهدة الفيلم ، وقيل أنه وافق على عرضه ، ولكن للوزارة تغيرت ، وانتقل الوزير الى موقع آخر ليحل مكانه الوزير الجديد الدكتور أحمد ميكل .  
وترددت مديرية الرقابة : هل تعتبر أن موافقة وزير الثقافة « سابقا » لا تزال سارية المفعول ؟ وأوصلتها فطنتها الوظيفية الى ان الحل الأمثل لهذه الورطة تقتضى موافقة الوزير الجديد ، الذى ظل مشغولا - لفترة طويلة - بالتمرف على مؤسسات وزلرة بقياداتها ونشاطاتها ومشكلاتها .



من جهة أخرى ، بدأ منتج الفيلم يضغط على الرقابة للحصول على الترخيص ، مستندا الى الموافقة على السيناريو من ناحية ، وموافقة سيادة الوزير ، السابق ، ٠٠ لكن الرقابة المرتبطة ظلت مترددة ، حتى بعد أن قام المنتج بتخفيف مشهد النهاية - والذي أزعج مجلة « صباح الخير » - حيث أصبحت قوات الشرطة هي التي تقوم بالتقبض على الفاسدين بدلا من أن يقوم ذوى الجلايلب البيضاء ، ممن أطلقوا لحاحم ، بتصفية حسابهم مع المفسدين ، وقد أدى هذا التخفيف ، مع حذف بعض جمل الحوار ، الى غضب مخرج الفيلم سعيد مرزوق وحزنه الشديد :

وبعيدا عن المأذق الذى وقعت فيه الرقابة ، والمنتج ، والمخرج ، وقبل النظر الى الفيلم ذاته ، يجدر بنا أن ندافع عن عرض هذا الفيلم ، وأى فيلم آخر منسوج على منواله المختل ، مهما كان اختلافنا معه ، فالأفكار الخاطئة ، والفاسدة ، الموجودة فى الواقع فعلا ، والتي تنعكس بشكل ما ، و بعض الأعمال الفنية ، لا يمكن القضاء عليها بالتمنع والمصادرة ، ولكن كشفها ، وتفنيدها ، لن يتأتى الا عن طريق السماح بعرضها ، ثم مناقشتها بوضوح وحرية ٠٠ فالأفكار ، مهما كانت سيئة ، لن تصوت الا بمواجهتها بأفكار صحيحة .

« انقاذ ما يمكن انقاذه » يبدأ بمودة حسين فهمي ، ابن أحد الباشوات الى القاهرة ، ليتسلم قصر أسرته بعد رفع الحراسات . وفى الطائفة يعرف على جارتته ميرفت أمين ، العائدة الى وطنها بعد عام قضته فى إحدى الدول العربية كمدرسة ٠٠ ومي ، كما تقول ، لم تستطع البعاد عن أهلها ووطنها .

فى انطار يلتقى سليل الباشوات بأحد أصحاب الماضى : محمود ياسين الذى كان معهما فقيرا ، فأصبح ، خلال سنوات الثورة ، عن طريق وسائل غير مشروعة ، واسع الثراء والنفوذ ، وهما وينهى إجراءات سفر العائد من المطار بلا عناء ، فى الوقت الذى تتعرض فيه ميرفت أمين لتعاضد التعنت وسخافة التعامل .

ويقدم الفيلم شخصية رابعة ستمثل مع ميرفت أمين عنصر الانقاذ فيما بعد : حسن مصطفى ، حارس القصر وبوابه وخادم الباشوات سابقا ، الورع ، المتدين ، المتطهر ، الذى يؤذن - من خلال الميكروفون - للصلاة فجر كل صباح ، والذي يقيم المآدب للفقراء .

ومنذ البداية ، ينظر كاتب السيناريو ، وهو المخرج ايضا ، الى ابن الباشا نظرة مشبعة بالحب والاحترام ، ويطلق عليه اسم « نبيل » ! .

ويتقدمه على انه بالغ النقاء والشفافية والصدق والعزوبة .. قلبه لا يعرف الحقد ، وعقله على درجة راقية من الصفاء .. وفي « الفلاش باك » ، الذي يعود به للفيلم الى ما قبل نكبة مفادرتة البلاد ، يثبت ، من خلال المنحة المالية التي يقدمها لفتاة المتعة للبائسة – مديحة كامل – انه يتمتع بقلب رحيم وأخلاقيات تقترب في نبلها من أخلاقيات فرسان المصور الوسطى .. وهو يعود الى مصر بمشاعر بريئة ، ويصر الفيلم على التأكيد بأنه لا يحفل في نفسه أية ضغينة أو مرارة ، فحتى عندما يجد قصره خاويا ، خربا ، بعد أن سرقت منه التحف الثمينة ، لا يدعو عليه امارات الضيق ، وسرعان ما يتلاشى حزنه القليل عندما يكتشف أن الصور الزيتية لسعد زغول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد عرابي لا تزال موجودة ، فهي عنده – كما يدعى – أعز من أية ثروات أو مقتنيات .. وفي مشهد طويل يتحدث مع ممثلة جيل الثورة « ميرفت أمين » ، المتحمسة – والتي شوهت أجهزة الاعلام وعيها – عن « العهد البائد » ، فيثبت لها على نحو يقنعها ، ويحاول أن يقنعنا أيضا ، بأن الباشوات لم يكونوا أبدا على الصورة المفرضة الكاذبة ، التي حاولت أجهزة اعلام ما بعد الثورة أن تبثها في عقول الاجيال الجديدة – فالباشوات للقوامى مثل والده ، وقفوا ضد الاستعمار ، وعملوا ، بكل قواهم ، على نهوض الوطن وتحضره ، وإن عليها ، وهي تتحدث عن الماضي ، أن تتذكر سعد زغول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد عرابي – هكذا ، كما لو كان « كل » باشوات الماضي في قمة وتوجهات هؤلاء الاربعة ، وكما لو كانت الثورة قد قامت ضد هؤلاء الاربعة بالتحديد .

ويؤكد الفيلم صحة ادعاءات ابن الباشا ، ثلاث مرات ، مرة من خلال « فلاش باك » سقيم ، منفذ بشكل مضطرب ، يقدم الباشا ، صاحب القصر ، وهو يامر الخدم بفتح أبواب قصره ليصبح ملجأ لثوار ١٩١٩ ، بل ويقوم – بنفسه – بعلاج المصابين منهم ، الذين نراهم وهم يتألمون من آلام جروحهم ، على نحو مفنن .. ومرة أخرى عندما لا يقدم وجهة نظر مناقضة لما يقوله ، اللهم الا ملاحظات ميرفت أمين للرخوة ، المهزوزة ، التي سرعان ما تتهاوى امام صدق ونزاهة سليل الباشوات ، فتقتنع الفتاة بما يقوله ، بل وتقع في حبه .. ومرة ثالثة عندما يعطى حسن مصطفى بورع شديد ، وبصوت متهدج ، وعيون تكسوها غلالة دموع ، أن جدران القصر وحجاراته تشهد بعظمة وأخلاق ووطنية الباشا .. وهذه الشهادة المزيفة ، والتي حاول للفيلم تدعيمها ، هي التي جعلت الفيلم يبدو كما لو كان يمثل « تحالف الوند والاخوان » خاصة ضد ثورة يوليو .

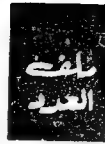
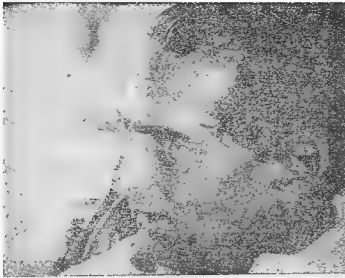
ومن حق سعيد مرزوق أن يعبر عما يؤمن به ، ومن واجب الآخرين أن يكشفوا عما في رؤيته من زيف وتشوش وتسطح ٠٠ ان انقاذ ما يمكن انقاذه ، يتعرض للماضي والحاضر - الماضي الجميل عنده لا يتمثل الا في الباشوات ، وهذه الطبقة عنده تتجسد في سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد عرابي ٠٠ والحاضر عنده ، والذي يبدأ بما بعد الباشوات فانه كابوس من الفساد الاخلاقي ، وانحلال ما بعده انحلال : سرقات ، مخدرات ، دعارة ، وساطات ، رشاوى ٠٠ واذا كانت القيادات العليا - مؤخرًا - حاولت ان تثوب الى رشدها ، وتحكم لضميرها فالفت الحراسيات واعادت القصور الى اصحابها ، فان أمثال محمود ياسين - سليل الفقراء ، وابن الثورة - يحاولون بشراحتهم ، ووصوليتهم ، ان يبطلوا مفعول هذه الخطوة الجريئة ويفرغونها من مضمونها الايجسابي والاخلاقي ويستقمرونها لحسابهم ٠٠ ويبعدو الفيلم شجاعا في بعض المشاهد وهو يهجم بانتقاد لا مبالاة السلطة التي لا تستمع ولا تستجيب لاحتياجات الناس ، لكن هذه الشجاعة سرعان ما تتردد وتراجع الى درجة التملق عندما يربط الفيلم بين الفساد واللامبالاة من جهة وصغار الموظفين من جهة أخرى ، بينما القيادات العليا تنقسم بالجدية والفراسة ٠٠ فاذا كان رئيس مجلس الحى لا يكثر بمطالب السكان المتعلقة بضرورة رفع تلال القمامة فان المحافظ الهمام ، النظيف ، الشريف ، يتحرك بسرعة عندما يعرف - مؤخرًا وفجأة - مطالب الناس فيبيح بالجرارات والعربات لنحل المشكلة في دقائق ٠٠ واذا كان ثمة موظف مرتشى - من اصول فقيرة - فان ضابط المباحث الكبير - وهو بالناسبة من سلالة باشوات - يسهر على الأمن ويقوم بالقبض على محمود ياسين وبطانته ٠

ان الزيف والتسطح والتجنى آفات تنعكس على عناصر الفيلم اجمالاً ، ابتداء من السيناريو بشخصياته الكرتونية التي تفقر لداف، الحياة ، الى التغيرات الفجائية التي تنتاب بعض الشخصيات ، مثل ابن الباشا الذى يتحول سريعاً من الطهارة الى التلوث ، بالاضافة لتلك النظرة المفتعلة التي تقدم فتاة المتعة التي عاشت في الأجواء الموبوءة اكثر من عشرين من الزمان على انها اقرب الى الملائكة منها الى البشر ٠ و٧ يكاد الفيلم يعرف فضيلة التركيز والاختزال ، ذلك انه يقدم عددا كبيرا من الشخصيات الثانوية ، اكثر من طاقته ، جاءت معظمها على نحو فج ومبتسر وبالتالي اُتت الى تشتت ذهن المتفرج من ناحية ، والى بفترة خيوط الفيلم وترمله من ناحية أخرى ٠٠ فكل شخصية من الشخصيات الاربعة الاساسية يدور في فلكها عدد من الشخصيات ٠٠ ولسبب ما ، تجارى اغلب اللظن ، احاط صانع الفيلم بطله محمود ياسين بمحدد ضخم من المنحرفين ، يحتلون معظم مشاهد الفيلم ، ويقضون أوقاتهم في تدخين

المخدرات والقضاء النكسات واللقشات والاقهيات ، فضلا عن لعب الميسر وشرب الخمر والرقص للخليع وشم الكوكايين وحفلات الدعارة الجماعية حتى أن الفيلم يكاد يتحول من التعبير عن الفساد الى أن يصبح هو ذاته قطعة من الفساد .

في « انقاذ ما يمكن انقاذه » لن تجد أثرا لتلك اللغة السينمائية المتأنقة ، الرصينة ، الخاصة ، المؤثرة ، التي طالعنا بها سعيد مرزوق في بداياته الأولى « زوجتي والكلب » و « الخوف » ، كما لن تجد أثرا لذلك الأسلوب الفني للقادر على التعبير من أدق الأجواء النفسية والاجتماعية التي ميزت فيلمي « أريد حلا » و « المسخنون » .. فهنا ستجد أن الخلل ، وانعدام التماسك والتناسق ، والترهل ، سمات غالبية على معظم عناصر الفيلم ، ويأتي التمثيل في مقدمة العناصر التي يتجسد فيها الارتجال ، والبعد عن الانضباط ، فكل ممثل يؤدي دوره كما يحلو له ، فسمير غانم مثلا يرتدى ملابس عجيبية : بذلة بيضاء وطربوش أحمر ونظارة زرقاء ، ويضع قلادة على صدره ، ولا يكف عن التهريج . ومحمود ياسين يتحدث بلهجة أقرب ما تكون لهجته في « انتبهوا أيها السادة » .. وحسين فهمي وميرفت أمين يؤديان دورهما بفتور شديد ، ويبدو أن حسن مصطفى كان يريد أن يجمع بين الورع والكوميديا ، فلم يحقق هذا أو ذلك .. ويتبدى الزيف والاهمال في مشهد النهاية عندما يقبض على محمود ياسين وعصابته فيقوم كل منهم بالقضاء نكتة ! ؟

والآن ، بعد أن رحبت بعض الاتجاهات بالفيلم ، وبعد أن قام بعض الكتبة بتجديد ذلك الوصف المل على كل من يرفض الفيلم حيث ينعت بأنه « قاني الحمرة » بخلاف صحوة الضمير ! وبعد أن تكونت لجنة اثر أخرى ، توصلت للرقابة الى اتفاق مع المنتج يقضى بأن يأتي الحل لتسميد بالقضاء على الفساد عن طريق السلطة الرشيدة التي « نهمل ولا تهمل » وأن تستبعد كافة القوى الأخرى من دائرة الصراع . وبهذا أصبح الفيلم حكوميا أكثر من الحكومة ، فهي الراجح للوحيد في الوقت الذي خسر فيه كل طرف من الأطراف .. شيئا ما .



# فؤاد حذاد

- \* شعر : قعدة الميماط
- \* قراءة في قصيدة حكاية للشاعر
- \* شعر : أمجد ريان
- \* شعر : مراثية في نور كريم نحفظ دروس الوطن محمد كشيك
- \* شعر : أغنية الى فؤاد حذاد
- \* شعر : الوجد الفلسطيني ٠٠ تنوير الحطم والحزن والأمل وليد منير
- \* شعر : أغنية الى فؤاد حذاد
- \* شعر : الوقوف على الأعتاب ٠٠ بادب يحيى شرباش
- \* شعر : زهر اللبون
- \* شعر : معانا الوطن
- \* شعر : المعروبة في شعر فؤاد حذاد
- \* شعر : الشاطر حسن
- \* شعر : بكائية الى ٠٠٠
- \* شعر : مقطوع من اشعار فؤاد حذاد
- \* شعر : عمر نجم
- \* شعر : محمدا الحلو
- \* شعر : عمرو حسنى
- \* شعر : محمد دسوقي
- \* شعر : د. مدحت الجيار
- \* شعر : على ابراهيم
- \* شعر : أبو العلا عمار



قصيدة لم تنشر للشاعر فؤاد حداد

الطلق والتهنين .. ولادة في السدى

## قَعْلَةُ الْعِيَاط

مش غريبة قمصدة العيَاط  
قمصدة العيَاط في مصر الوسطى  
قلبي زى رغيفي تحت اللبَاط  
لبتدأنا من ثلاث سفولت  
« أدى أيام العجب والموت »  
لبتدأ على آخر الحقائق  
للحيوان الصابر الكسور  
للى هارب من صريخ السور  
يتنقل حافي على الورقة  
كان على سريرى فؤاد حداد  
لابس الوطنية فوق النيجامة  
شفتته لو شفت الظلام والضوء

لنخلق في طوق حديد الحمامة  
ماهى تحت السقف زى للحمامة  
كانت الشاشة اللى بتترقص  
للشخوص ورثت خيال الطيف  
والأغماني أدى وش الضيف  
والشتا مخف محوم الصيف  
وانت لا بتسأل ولا تطفئ  
يبقى تطوير الدهب والسيف  
بالوسائل جنبها البرشامة  
والا تطوير العجب والموت  
للحموع ساحت على وشه  
بالمرق والكحل والألون  
والحموع بتقول له أن الأون  
تعترف بمبادئك الهدامة  
تعترف انك شديد الهيام  
بالنفدى فى الورد والأحلام  
يسمحك لو كل يوم أيام  
التيامة تقيم ميزان المعدل  
قالوا ناس بيلفوا لفاته  
عوادين من بعد ما فاتوا  
حسه أجمل من خرافاته  
حس أجمل من خرافاتى  
مش غريبة قعدة العياط  
قعدة للعياط فى مصر للوسطى  
قلبه زى رغبته تحت الباط  
لابس الوطنية فوق البجامة  
فى انتظار المعدل يوم القيامة  
يا زميل للشمس بتليفل  
والشعوب كانت فى قصر النيل  
تحتفل بالنجر من بانجونا  
كسل شىء راجع من الأول  
زى ما تكون الحوادث خايفة  
قبيل ما تحدث من التاويل

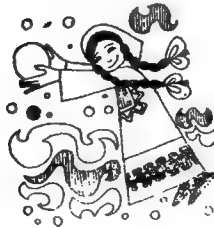
كل شيء ما لهش بز يحسن  
أو بشر أن جن باله طويل  
تخلي يا دنيا من زنى  
والحجر قاعد ومستقى  
لما يخلص شوارع السيلة  
شوارع السيلة ما بيخلص  
شوارع السيلة يفضل يسيل  
بالحجر نفسه اللي مستقى  
كل شيء في الدنيا مثل المثل  
سلسله مولوده في سلسله  
عايزه تتقطع وتتقطع  
بالحديد نفسه اللي نفس الحجر  
للي نفس الأوردى نفس الناس  
ساعة المغرب بلا انفساس  
كل يوم مش كل يوم تقريبا  
أمر صادر بالوفاء كل يوم  
ساعة المغرب بنفس للوفاء  
زى ما تكون الحوادث خايفه  
من سببها وهى مش عارفاه  
مات شوية نار تقيد في الحلفاء  
وفي غنابر للسفر والنوم  
يدخلوها اللي يسبيوها حفاء  
مش غريبة قمدة العياط  
قمدة للعياط في مصر الوسطى  
قلبه زى رغبته تحت الباط  
لا يرى في الرؤيه غير أشراف  
للقيامة تقيم ميزان العدل  
يا صبية من صبايانا  
حظها من الرزق حظ الشهيد  
السلام كلها غلبانه  
السلام كلها في حنجرتي  
للى بتجب القمر من بعيد  
يا الحموع للى بتسقى شجرتي  
مقبله وشرطانه حبيل للوريد



من حلفائك كليل ما تحصيت  
 في الجفنين تثبت للواعيد  
 حسي بيفلاد جليلك حسي  
 حسي بيفلاد جليلك حسي  
 لنزوع في لاجو زى النجيل  
 ولخلفك من كل ناحية يقابلك  
 حسي خايف زى نثار النجيل  
 حسي معلق فوق زى البساط  
 ما لوقم عن قامة للى بنساء  
 التاريخ مكتوب بحس الحسي  
 ليلاني في بلاد القري  
 لما باس رجليكى وليجيكى  
 حسي كان في البرد صوف للشمار  
 تحطوة لرجلك سابته النهار  
 كل ما بقمص يتيم لقطم  
 توضع السر في قسرو الوطن  
 الآلات بقمص ريحة الميش  
 في قمر عرقمان وريحة اللبن  
 مش غويصة قعدة العيطة  
 قعدة العيطة في مصر الوسطى  
 قلبه زى ريحة تحت الباط  
 في لقطار لمدل يوم للقيامه  
 عيني زوقا زى أم ايدين  
 لما نثاروت ع الشجر في اليمامة  
 عيني سودا خلفت بفتن  
 نصحه وسوينا يلا المسامحة  
 مالي بيك يا معتقل مالي بيك  
 عيني ملزوقه في جوى الممك  
 طالمه تخرج في قوبى المصح  
 لابي الوقيصة فوق البيجامه  
 شاعر الأوطان بليد مرتبك  
 ثم ينهض تحت حسي العيق  
 شيلرد المينين كالمهمك  
 في يناير من ثلاث سمنوات  
 مالي بيك يا معتقل مالي بيك

ثم لا تحصينسى لا احميك  
من جنسوتى وضحة الامنوت  
تحت شمس بتشبه المجانيب  
كل ظله تميل الى الاكانيب  
لا ائت للتايب والتهمذيب  
وانا كل جناح رفض ينقص  
في المنابر حط فوق القصر  
والمدخن عامله زى كتافه  
نمت في بيروت من المنسرب  
في اللوحات الخارجة وفي حينا  
نمت في البجر للى يتقلب  
والنسيم بيغنى يا حنية  
كوريا متسلطه ضبدي  
في بلاط الاجنبى تبدى  
سجلت آه من بروجى النوم  
آه من للصخر للى قلبه انفطر  
في رشاء جوده سعيد للذيب  
نمت ع الكوبرى للى يغوى المطر  
يغسله بالليل كانه الفجر  
شمس حمرا زى راية خطر  
شبر من قلى يساع الحشر  
تنقص الاقلام وانا وكبدى  
تنقص الاقلام ما تترك اثر  
حى وحده للى يقف ع السطر  
واللى قام بالقطر للحتا  
والصعيد والخارجة والفيوم  
واللى امر كل قطر يقوم  
مش مصدق انه كان بيتول  
مش غريبة قعدة العياط  
قعدة العياط في مصر الوسطى  
قلبه زى زغيفه تحت اللباط  
في انتظار المدل يوم القيامة  
عنق صرخة ام ما دوت  
صمت راح يقتلنى لو زود  
عندى قبه في اللندى للقلبان  
رضله ونجيلة وطرب منجى

زى ظلمه وغسوه فى طوق للمحيل  
 زى ظلمه وظل فى القنديل  
 ضمت الأفراح على الأمسول  
 فز من عشرين منه المول  
 ولندلق ع الدنيا من برجى  
 لأجل أشوقى للفدائيه  
 لأجل نسي ان اسمها سمسم  
 وأمشى وأصل بانشرح النيل  
 واسمك بتغنى يا سليم  
 عن شر مصاح للى ناسها ملاح  
 يا للى زارع فى الليمان السحره  
 حوضه كان مربوط تصاد العنبر  
 زى مقصد المصديه  
 بين شواش وبين كموب السلاح  
 والأغاني رايحه جايه تردد  
 والطيور فوق العيدان الخضر  
 يحكموا فى بحيرة التمساح  
 لأجل أسجد فى البراح للندى  
 لأجل اترأ دلتبسا فادخل  
 فى عبادى وأظلى جنتى ،  
 تحت قبه من الندى للقلبان  
 لأجل تبتقى كل يوم أيام  
 القيامة تقيم ميزان المعدل



# قراءة في قصيدة حكاية الشاعر فؤاد حداد أغنية العصفورة والحداة

لمجد ريان

لقد استطاع عبق أريجال الفنان الكبير بزم التونسي ان يعطى ذلك التأثير القوي في بدايات الشاعر الشاب « فؤاد حداد » ان ان مصيحات جديدة ستدخل الى الساحة الابداعية للشعرية ، منها ذلك البعد الجمالي التركيبى الذى سيتصاعد بهدوء ويعمق في مسيرة فؤاد حداد حتى تاتى تجاربه الاخيرة في صورة جمالية راقية ، يظلمها النهم السريع المتعجل غير القادر على تحليل النموذج الابداعى تحليلا يتسق مع التصور الجمالى الجديد والذي تطرحه قضايا الواقع الاجتماعى للصاعد ، فمكسبا في كافة مستويات البناء الشعرى : لغة ، وصورة ، وموسيقى ، وبناء .

للتعامل مع الفن بعامة ، وللشعر بخاصة ، يقتضى ذلك الانتقاسا للجمالى لقانون خصوصى يمانق في النهاية المد الكلى لحلم الانسان فى الرقى والتقدم .

تسود تجربة فؤاد حداد الأولى روح بسيطة مهمومة بقضايا الساحة الوطنية وتفاصيل من الحركة السياسية كما جسدتها على سبيل المثال قصيدته الشهيرة « كوبرى عباس » ، ولتى كتبها اثر حادث كوبرى عباس معبرا عن الحركة الطلابية ومعبرا عن الرفض الشعبى بازاء الانجليز ومن ارتبط بهم من الخونة والرجعيين .

(١) قصيدة حكاية - ديوان « شاعر فؤاد حداد » ص ٢١٦ انطوان صادر من

دار المستقبل العربى . الطبعة الاولى ١٩٨٥ .

وتتطوى تحت هذه التجربة بشكل عام القصائد التي ضمها ديوانه  
« لحرار وراء القضبان » و « بقوة الفلاحين وبقوة العمال » حيث غنى الشاعر  
لثورات التحرر الوطني في الوطن العربي وفي العالم وللاقتصار في المراكز  
للشعبية ضد الاستعمار في بورسعيد وفي دمشق وفي الجزائر وعند وفي  
فيتنام وغنى كذلك لكاسب العمال والفلاحين في مصر حيث نستشعر تلك  
الغنائية وذلك الرفض المباشر والاحتجاج العنيف ضد الاستعمار والقهر  
الاجتماعي .

وتلك هي الرحلة التي سيشترك فيها كل الشعراء العرب الكبار  
وينبغي أن يمرروا بها في بداياتهم على الأقل : مرحلة غنائية بسيطة تهتم  
بتوصيل قضيتها توصيلا مريما لجمهورها الواسع العريض حتى لو اقتضى  
الامر أن يتخطى الفن الشعري عن انجازاته الجمالية واضافته المرفوعة  
الخاصة .

ثم تبدأ ثقافة الشاعر الفرنسية ( والتي استقاها من تجربة الشعر  
الثوري الفرنسي ) من ناحية والتراثية من ناحية أخرى تتدخل كل منهما  
بقانونها الشامل فيكتسب شعره شيئا غريبا مزيدا من التطور من خلال  
بعدين أساسيين :

**الاول تركيبى تكثيفي غنائه لاذقة الجمالية  
للحيثية .**

**والثاني اصولي غنائي مهتلي بحذف التراث  
وسحره .**

ظل هذان البعدان الرئيسيان في تجربة فؤاد حداد يتصفران معا  
لبصنما ذلك الطعم المميز الذي تفوح به تجربته الفريدة حتى شيد بناء  
لعالم متكامل له ملامحه الاساسية التي يمكن بدراسة تجارب الشعراء  
الاخيرة - بتحديد دقيق - ان نتعرف عليها وان نبيرزها من خلال التحليل  
والسمي نحو كشف جدليتها وتميزها .

تأتي تجربة فؤاد حداد لتؤكد فكرة بسيطة وعيقة في أن وهي أن للفن  
دائم التجدد ، دائم الحركة والمصعد لماتقة المسيرة الانفسانية المساعدة .

ولكن المزلق للفكرى والفنى للخطر الذى يمكن أن تسقط فيه التجارب  
للصغيرة غير المسؤولة بازاء ذلك الاقن للتطورى الملى بالاغراء هو ذلك الادعاء  
والاكتفاء بمجرد الاختلاف عن القديم ، في أى صورة يكون فيها ذلك  
الاختلاف .

تأتى تجربة حداد لتؤكد أن الاختلاف عن القديم هو معانقة لاحتياجات واقع اجتماعى جديد وشوق انساني للتغيير والتطور .

تأتى تجربة حداد لتؤكد ارتباط الشاعر بل والفنان بصفة عامة بالقوى الاجتماعية الصاعدة وبانتمائه الطبقي والفكرى ، وأن التعبير عن حلمه لا يتأتى بمجرد رص للشعارات والهروب من مولجة العملية الفنية بكل خصوصياتها وراثتها ، بل على العكس لبث الطاقة الانسانية الحميمة داخل العمل الفنى بشكل خلاق ، ولأن القصيدة تمانق الواقع الاجتماعى وتنطلق منه فهى متجددة بتجده وملئمة بأثار معطياته الحيدة .

نستطيع أن نتعرف فى تجربة فؤاد حداد بأبعاد رئيسية اجتازت سكونها ولحديتها لكى تتمازج معطية جدلا غنيا يميز التجربة فتجربة فؤاد حداد تتكسر داخلها آفاق فكرية وجمالية عميقة تمثل النشاط الانسانى فى مستويات متباينة ، ونحن نستطيع أن نحس بذلك الزخم للفنى للمازج والتكثيف للجمالى الذى استفاده - كما سبق - من اطلاعه على تجربة الشعر للثورى الفرنسى ، فى نفس الوقت الذى نستشعر فيه سحر التراث المصرى الاسلامى والصوفى .

نستطيع أن نتلمس تلك الواقعية البسيطة التى تعبر عن تفاصيل الحياة اليومية فى نفس الوقت الذى نتلمس فيه الاستعادة من الخرافة للسحرية والاسطورية .

وإذا كان البعدان الرئيسيان متواجدين بصورة ملحّة فى تجربة الشاعر الاخيرة فان هناك محاور متعددة كثيرة تدخل فى لحمه البناء الفنى للتجربة كلها ، هناك ضفائر المتناقضات ، وهناك التساؤل والتكرار الذى يعطيك الالحاق والتشكيك ويعطيك اليقين والنفى وهكذا تنتنوع التجربة وتدخل فى اجواء جديدة وغنية .

**اللغة فى شعر فؤاد حداد :**

اللغة الشعرية فى تجربة حداد تقوم على استنفاد طاقات عالية فى المفردة وفى التركيبية ، وتخلق للغة مناخا تنصارع فيه مستوياتها جميعا : دلالية وتشكيلية وموسيقية .

وللبعد الدلالى فى لغة فؤاد حداد الشعرية منصب على تقديم حالة من الرفض تتجسد فى الكاريكاتورية الساخرة أحيانا وتستفيد بقوة من

الامكانية الالغائية للفظ الذى يترقب فى نطق موسيقى يعطى نغمية للترتيل وفى جانبته للترلى نجاه يخرج مباشرة من المصطلح اللينى للقرآن. لينبر مباشرة عن هم معاصر حزين يتردد فى جنبات الحى الشعبى: «

ميدان ام المصريين كرمش من نقل صوت

الحداية من كتر صوت الحداية ، وصوت الحداية

ولا ايه المصنوع مكاش بين خالص ولا حد

قادر يخلص ولا ضله تتخلص من القبة ، وصوت

للحداية يبرسع واثق بطى. معتد

واللغة فى عاميتها تركز على ألفاظ خاصة قادرة على نقل الحس الشعبى  
النصرى فى خصوصياته البسيطة ( . مسخسج - يبرسع - يخلص -  
لترتكت - تتخلص - كرمش - ستميت حلقان . . . . ) علاوة على  
طرازة التعبيرات والامكانيات الموسيقية العالية لأصوات حروف بعض تلك  
الألفاظ فى خمة التجربة كما سيأتى بعد قليل .

ولعل فائدة أخرى تجنبها للتجربة من استخدام تلك الألفاظ وهى إبراز  
ميل الشاعر الى مستوى من التعبير ينجح الى نبذ الواقعية المسطحة  
للمساجة والى تقديم مستوى لغوى يكسر الرتابة اليومية من خلال وجهه  
الفنى والابداعى .

وفى البعد التشكيلى للغة سوف نتعرف على طريقة حداد الخاصة فى  
بناء للصورة حيث الكثافة الجمالية مصاغة فى قالب بسيط ، وإن لم تستطع  
الصورة ان تخرج عن نطاق التعبيرية فى معظم أحوالها فهى على الرغم من  
ذلك منتقاه سواء بطريق واع أو غير واع بحيث لا تعمل على مجرد توصيل  
الضمون بل باثراء ذلك الضمون من خلال الاختيار الجمالى الخاص بتجربة  
حداد ، فصور مثل « البيت الفيروزى البحرى » و « عصفور زى البلحة قد  
البضبة » و « جلابيب زرق ماشية بطول البحر ترق » و « كان الشجر  
تركواز » وغيرها هى صور تتحقق فيها طريقة الشاعر فى بناء صوره من  
حيث انها تميل الى التعبيرية وانها سهلة التخيل والوصول الى ذهن المتلقى  
ولكنها فى نفس الوقت ذلت طبيعة جمالية خاصة ومنتقاه بدقة ومهارة .

أما للنوع الآخر من صور حداد فسيختلف من حيث قيمته الفنية  
الأعلى ومن حيث تركيبته ومزجه الاستعارى الجمالى بين العظييات  
الشعرية بما يمكنه من اعطاء شحنة اعمق عندما تتخلل مستويات التجربة

وتأثيرها بصورة مثل « مسكرى محزم بالقمح بدل القايش » تختصر جهدا  
تجربيا كبيرا يحاول فيه الشاعر أن يعطى صورة القوة التي تحافظ على حفة  
الحياة الإنسانية وخصبها .

كما أن صور أخرى مثل « حدابه مالية للسما » تختصر أيضا جهدا  
تجربيا كبيرا يشرح فيه الشاعر ميمنة القوة الغاشمة على الحياة بحيث  
لنفا لا نستطيع أن نمد البصر إلى أى اتجاه الا ويصدقنا ذلك الظلام والقمح  
والتلطف .

وفي لبعد الموسيقى للغة نجد أن الشاعر قد انتقل من الشروط الموسيقية  
العامة للتصيدة العربية إلى خصوصية موسيقية تجسد خصوصية تجربته  
ذاتها .

لقد أصبح الإيقاع الشمولي هو النظام الموسيقي العام ، وأصبحت  
الأوزان التقليدية مجرد معطيات موسيقية وحدثت صغيرة فيه .

أصبح الجسد الموسيقي ممثلنا بلبنات موسيقية متباينة بعضها  
يندرج تحت لواء الموسيقى التقليدية والبعض الآخر يعبر عن خصوصية  
التجربة ويميز بصمتها الذاتية للميمنة .

لقد استخدم الشاعر القافية التقليدية في سياق الاستخدام الموسيقي  
للتقليدي ، كما أنها جاءت في ترتيب خاص أيضا من حيث تكرارها داخل  
مجموعة من المسطور وليس فقط في نهايتها ، علينا أن نتابع ذلك النظام  
للتقنوى التقليدي في البديلة :

**فات الظفر وفات القرب**

**فات العبر وفات الوكب**

**فات الصدق ما عايش يكوب**

أما نظام القافية الآخر وهو - وإن لم يكن جديدا تماما - يمسح  
من داخل التجربة ويعبر عن تفاصيلها ، فالأغنية للدخلية التالية ستستفيد  
من القافية للدخلية أيما استفادة ، فهي تأتي في موضع دقيق من القصيدة  
بعد جزء سردي يشبه الحكاية فتأتي الأغنية المقناة لتقطعه وتثبت روحها  
غنائية بامتداد سبعة أبيات . . فجات القافية للدخلية ( نخلة - مولى -  
أحلى . . . ) لتعطي مزيدا من الرنين لضافته للكلمتين المكررتين بطول  
المسطور السبعة ( فلاح بلاح ) فكانت المحصلة مقطعا موسيقيا مليئا  
بالرنين :



|                     |                     |
|---------------------|---------------------|
| فلاح فلاح فلاح فلاح | فلاح فلاح فلاح فلاح |
| فلاح فلاح فلاح فلاح | فلاح فلاح فلاح فلاح |
| فلاح فلاح فلاح فلاح | فلاح فلاح فلاح فلاح |
| فلاح فلاح فلاح فلاح | فلاح فلاح فلاح فلاح |
| فلاح فلاح فلاح فلاح | فلاح فلاح فلاح فلاح |
| فلاح فلاح فلاح فلاح | فلاح فلاح فلاح فلاح |
| فلاح فلاح فلاح فلاح | فلاح فلاح فلاح فلاح |

وإذا كانت الأوزان الزجلية التقليدية قد اعتمدت في عدد من المقاطع في القصيدة ومنها المقاطع المتفاه التي ذكرت توا ، وإن شأنا بعضها الآخر روح الموال المصري « الأصفر » أو الموال « الأحمر » كما يسمى في جنوب الصعيد ، فإن المصحح الموسيقي للرئيس الذي تصليه لنا قصائد حداد طوال تجربته الأخيرة هو تدخل الشعرى مع القثري أو الموسيقى التقليدية مع الأنشطة الموسيقية الأخرى مما تفوز به التجربة ذاتها ، هذا إذا لم نلاحظ منذ البداية تدخل أكثر من بحر شعري حتى في بعض الأجزاء الموزونة .

كما إن الأجزاء شبيهة الشعرية التي وجدت في تلك القصيدة إنما تشبه التوقف الذي يمارسه القاصص الشعبي عندما يتوقف بين الفينة والفينة بين الأغنيات لكي يواصل القصة المغناة نقرا .

بالمصحح للنشاط الخاص في شعر حداد :

أما النشاط الخاص وهو المستوى الموسيقي الثالث ( بمد الوزن التقليدي وتدخل الأوزان ) فهو الذي تنغمه القصيدة كأنجاز فني قادر على إبراز تحركات الشعر الخاصة وإضافاته الفنية :

( ١ ) : أول ما يصح ذلك النشاط الخاص هو القيمة

الصوتية القابلة عن بعض الحروف المكررة واستخداماتها

الفنية ومنذ بداية القصيدة في السطر الثالث نقرا

« سهل لتوه سهل أسأل » سنلاحظ ذلك التالي لحرفي

« السني » و « اللام » مما يعطي تلك التهمة والتساؤل

الخفيض للصوت بما يتماشى مع المعنى الذي يريد أن

يعرض به ذلك المصحح حيث التهمة والرغبة في التساؤل

بل والالاحاح عليه ، فلاحظ تواتر الحرفين بحيث يردا على بعضيهما عددا من المرات بين الاسنان والطلق .  
كما نستطيع ان نلاحظ انشطة صوتية اخرى للاحرف المتكررة مثل « لزاي » و « للاف » في ( زق ) و ( تزق )

### جلايب زق وجلايب زق

#### ماشية بطول البحر تزق

وكذلك « الكاف » و « الواو » و « الزاي » في ( اكواز -  
تروكواز ) وايضا « للضاد » و « للياء » و « الحاء » في  
( صفيح - صحيح ) وغير ذلك الكثير .

(ب) وثاني تلك الملامح هو التكرار والتقابل الهندسي  
للقيم الصوتية والموسيقية ففي بداية القصيدة سيقابننا  
تكرار كلمة « فين » .

فين جواه

فين براه

فين البحر اللي لصا حناه

فين للشيخة ام الاله

ان تكرار كلمة في اول كل سطر من خلال ذلك المقطع  
سيمطينا احساسا بتوحد العناصر التالية لها ، تلك  
العناصر التي يسأل عنها الشاعر ، فيستوى الآلام القديمة بفتوة  
بالخارج ( جواه - براه ) وتستوى البحر ، وهكذا يصيغ التعبير  
عن تدخل التضادلت تعبيرا عن هم رئيسي من هموم  
الشاعر وقد ساعد تكرار كلمة « فين » على تأكيد ذلك  
المعنى من جهة وعلى تغذية المستوى الموسيقى بعمل مرتكز  
موسيقى يملا المقطع كله برنين خاص وبذلك يتماقن  
المستويان للدلالي والموسيقى في جدل حميم .

وكذلك فان تكرار الكلمتين ( فلاح - بلاح ) بطول  
سبعة اسطر - كما اشير من قبل - سيعطينا نفس  
النتيجة الموسيقية علاوة على تأكيد للمعنى الشعري

الذى يريد أن يوصله الشاعر في ذلك القطع. من حيث  
التوحد والتميز بين الآخرين وللتأكيد على ذاته الجميلة  
للطوة للعالية المستحقة .



تتدخل في قصيدة « حكاية » عدة منظومات بنائية رئيسية تستقل  
في آن وتنداح ببعضها في آن آخر فهناك ( الحدائية ) و ( المصفور ) بكل إيهاء  
يمكن أن يفجراه جمالي كان أو ذلتي ، تقف الانا بازلتهما موقف الالم في مرة  
وللتساؤل في مرة واللطم في مرة ثالثة .

كما أن الحالة الكلية التي تغنى بها القصيدة الينا لا يمكن استخلاصها  
الا من خلال سلسلة طويلة من الثنائيات المتجاذلة تناقضا ولفة فهناك كما  
سبقت الإشارة للقيمة النثرية والقيمة الشعرية بل وهناك الشكل الشعري  
التقليدي ذي العدد الثابت من التفاعيل في كل سطر وكذلك للشكل الشعري  
المختلف في عدد تفاعيله في كل سطر

وهناك استخدام للقافية في مجموعة من البسطور الشعرية وتركها في  
مجموعة تالية من البسطور وهكذا .

وهناك محاولة للإيهام بواقعية وحضور للمكان من خلال ذكر أسماء  
المياحين الحقيقية :

في العصر وميدان الجيزة للتي حاتف على

ميدان ام المصريين

ويتقابل تلك المحاولة حس سرىالى يرمى بالمناطق المتلى جانبا ويقدم  
حلما مشعبا بروح مصرية خالصة من خلال الخرافة الشعبية المصرية  
والاسطورة القديمة فيغنى الشاعر لمبيت فيروزى بحرى ولمصفور « زى »  
البلحة « قد للبيضة » و « مرآة من الصفيح كما يحكى للحنوتة للقالية :

حداية تصور حداية

منطقة مناخرها تغنى وكان الشجر تركووز

وكل زير في الظله شيخ للتجارين وكب عليه

لرمة لكووز

واذا اضلنا البحث عن تصفيرا للشاعر الثنائية بامتداد عمله الفني  
 يمكن أن نشير إلى ما سبق الحديث عنه في جانب لغوى يمزج بين العامية  
 الفصحى - زغت - شوية - يادى - جواه - جراه - مسخسوخ ٠٠ الخ ،  
 واستخدام الفصحى بنصها أيضا « للقيمة ( فتح للقاء وكسر الباء ) ،  
 معتد ( تشديد للدال ) » ٢

## ولا حسد

قادر يخلص ولا ضله تتخلص من التهمة

وصوت الحذلية يسرح ولحق بطله متمد

وهو من خلال ذلك النموذج يميلنا مزيجا لغويا سحريا يخص تجربته  
 الشعرية ويميزها أنه يمزج بين سحر اللفظة العربية وطراجة اللفظة العامية  
 صانعا هذا الجور الخالص .

وإذا تابعنا المزيد من هذه الثنائيات فسوف نصل إلى أصغر تفاصيلها  
 المتمثلة في البنية الضدية للتركيب اللغوى كله ، تلك البنية التى تريد أن  
 تحتوى للعالم وأن تنهر متضاداته وقصرها خالقة رؤياها الخاصة المهمومة  
 بالخلص والتجاوز ، نقرأ « زغت شوية » ، « فرحت شوية » ، « فني جواه » ،  
 « فني جراه » ، « اغصان » ، « اقفاص » ، « بين اللواتين » ، « لنا الاعلى » ،  
 « بين اللاتينين » ، « أنا الأولى » ، « عجزت » ، « هارجع طفل » ، ونجد أن  
 المرأة صارت صفيحية مطبوسة صدئة ، وأن « القايش » امتلا بالقمح ٠٠ الخ

وتتميز التجربة الشعرية باستخدامها لمجموعة من الأساليب الفنية  
 الخاصة منها استخدام الحذوة القصيرة جدا ، وكذلك الأغنية الداخلية  
 القصيرة ، ويقدمهما الشاعر من داخل التفكير الشعبى المصرى وما يصاحبه  
 من الاعيب لغوية بسيطة ولكنها موحية وفكية في عطاها ، والشاعر هنا  
 يرمى للنسيان ثم يفضى به ذلك إلى التساؤل .

٢٠ بيتها على نسيته طرح البيت القهوزى للبحر

٢١ من لنا إلى بصال لنا السؤل

وكذلك التفتك في التصديق وعدم التصديق هنا يطرح السؤال

الأليم :

### اللى بالقوله حصل والا محصلتى

او عندما يقدم الحكايات الخرافية الشعبية عن « الحداية » ، مفلطحة مناخيرها وماليا للزمان ، وكذلك للطريقة الشعبية في تحديد الزمان والجغرافيا من خلال ملامح الطبيعة :

### واسأل عن مطرح البيت القروى البحرى

### علمته بعصفوره ونخله وجل

ومكذا تعلمنا تجربة الشاعر فؤاد حداد ان نفهم الفن بطريقة جديدة ، وتقدم لضافتها الابداعية لتكون منارا جديدا في ساحة الابداع للشعرى .

تصبح الرؤيا الشعرية مثلثة بتفاصيل واتمها الذى تخلقت فيه تأخذ منه لتعليه ، ومى فيما تطرحه لتحقيق ماذا السمي انما تنبىدى من خلال قانون خصوصى يميز وجودها واضافتها ونحن ان نمسطيح ان ندركها او نستفيد منها ونغبادل معها للتفاعل للخلاق الا اذل فهمنا للشرط الموضوعى الذى تحققت من خلاله وفهمنا كذلك الابعاد للفنية التى تداخلت بشكل يعطى الفرصة لكل منها ان يبرز قيمته الخاصة وان يعانق بقية الابعاد خادما لايها ومستفيدا منها فى نفس الوقت .

### الجلطة

الماضى دايميا قصير الدليل يا عم فؤاد

دايميا معانا ومعاكم حق يا اولاد

اشد حزن التقيته صدق كالمعتاد

صدق لو ينصاد

صدق ومغالطه

لما دفعت التمن ليلتين من الجلطة

ثمن سنين حكم غير الحكم كلفانى

سجن غير السجن

بالهال على عنوانى

باحس ان التراب كان نفسه يتفلى

بابدا حيوان « آدى ايام العجب والموت »

ف . ح

شعر

# من مرثية في نور كريم نحفظ دروس الوطن

محمد كتيك

بارثيك في نفس المسنة  
بارثيك بنفس الطريقه  
وكاننا سوسنة  
رايحنا اليها الحقيقه



كتل الحياه ماشيه  
وانا في اللاهيب والنار  
وعيونى تتشعب  
على حافة الاعصار



ازحف على الاكتاف  
عائز ابوس صورتك  
متبروزة بالثمناف  
يا شميخ مؤلاد صورتك



وكأني لأبسانى الجزيرة ومائتي  
 بارفح في أوانثي  
 وياعدي خط الحياه  
 أعبر لخط الموت  
 تملكني ٠٠ يا ملكوت  
 بالقسوة والجبروت  
 نخيل كثير فجاء بيتهازي ويقع  
 توبى النور تملأ بالبقع  
 وعيوني أتحدرجت ع الشاهد الحجرى  
 الشاهد المرتفع  
 الشاهد المذحول  
 وأنا باجرى وانهج وراك  
 وتحت شجر الأراك  
 يمشى الشباك الى المجهول  
 المحيط فراغه مهول  
 أقعد أنادى أنادى  
 أصرخ بصوت الولد  
 الشيخ فؤاد المجاهد  
 أحاول أسرق عقبة المسوخ  
 البرزخ المتفول  
 لكن حديد موصود يمينى  
 وإيدىك ٠٠ ترجمنى  
 من لهفتى ولنتفاضى  
 تمسح عيوني الأراضى  
 وأبوس تراب كنت أنت ماشى عليه



### الكوت

بادي ببیت مكلوم  
 يا لبويا بين الرياح

وحزن ملى البراح  
 للحنيا نور ولا ضلمه  
 للحنيا ضلمه ونور  
 مع بعض معتزجين  
 مع بعض ملتصقين  
 زى لازين والساعات  
 زى للقاعات للواسعة  
 زى للتاريخ والوثائق  
 زى البشر والحقايق  
 زى للكوارب تجرى فى التظلمات  
 وزى بيت عنكبوت  
 باطم يخطو الموت  
 واسمع ريعب الشمس  
 ييحب فى الماكوت  
 وباشسوف فى شطلكى  
 اشباح محاطانى  
 فى الساحة لوطانى  
 متكففه بخيوط  
 وانا زى صف بيوت  
 مترصين ع السلول  
 بتقترسنى المراحل  
 وبيفترمنى الهول  
 لكن فى وسط الفيران  
 باطع على الدراسة  
 ولكتب على الكراسه  
 الفجر جايب ولا  
 راكبين اعنه وعناد  
 فى ليديهم القناديل  
 وبيفتحوا الكشاكيل  
 على صفة للشهداء  
 ويرسموا الامداد  
 د الى ولد لشعراء فؤاد حطاده



## آخر موصلة

( على محطات الوطن )

لسه قدامنا محطة  
نمشي بس يا عم والجلطة  
بتحوب وسط الحواري  
بتحوب في وسط المطوف الضيقة للنائمة  
للضيقة النصفائه  
للطيه الاتمسانه  
ما بقاش مناقشة الا وعرفنا  
ان المطوف عماله تعرفنا  
على لحن يعرف لسانا  
وبلابيل المجهول في كل الدنيا  
م للقدس للاثواب ليانا معانا  
كنا بنفك ولا بنقول ليه ١٩  
نطقت عرايس في الجزيرة خلاص  
مختار يرسم مصر ع لبلانص  
نازلة الترع بتخوض في قلب المحيط  
كان الوطن سهران بيفتل خيط  
يحصل طائفة لييم  
واضا يفرمى التشر ، ناكل جوانه  
كلمة قرانة ما جاتني على بالنسا  
قاعدين نمند ليمالي في جبالنسا  
ليمامه مساكنه في اوده  
الى بنات مؤوده  
تحت التراب انفسها

تسال عن اللي دهنها  
 وتمد لنا الايدين  
 الرغرات في المينين  
 والدنيا بتليل علينا هناك  
 ورا الشواهد عند آخر محطة  
 عند السبيل اللي ورا الأسلاك  
 في المغربية جامع للزقزقات  
 طالع على كتابه  
 فوق التعلم شفت اطيافه  
 وعند آخر محطة  
 كان هو بيشاور  
 وما كانش الم الجطة  
 لكنه كان بيشيل جبال الوطن  
 ويميل باعطافه

أكبر يا ليل  
 أكبر يا ليل بالموت على أعدائي  
 ويأمني وشهدائي  
 في الحرب والابتدائي  
 طمعي لا أقرا كلمة مكتوبة  
 ولا أبني طوية الا ضد العدو  
 أكبر يا ليل علم عيوني تصب  
 من السلاح الصلب  
 لا ينتصر في أرض مجسوبة  
 ولا يهتدى لمني الوطن والحب  
 غير آلى يحق ع الوطن واليزاد

ف : ح

## الحمل الفلسطيني..

### تثوير الحام والحزن والامل دراسة في فضاء الكتابة الشعرية

« الشاعر لا يتحدث الى نفسه فحسب بل ان يقيم به  
الناس كذلك ، فصراخه صراخهم ، وهذا كل ما في وسعه ان  
يفصح عنه ، وهذا هو ما يجعله عبقيا • ولذا نكلم من  
لجلهم فانه ينبغي ان يعاين معهم ويعمل ويناضل ايضا  
مهم » •

( جورج طومسون )

« لا يعطيك قلب شاعر عربي لشيء اكثر من ان يحلم بما  
يعلم ، ويعمل بما يقول » •

( فؤاد حجاز )

✽ يقصد بالفضاء الشعري مجموعة التصورات والمفاهيم للرئيسية  
للوجود والمالم ، تلك التصورات والمفاهيم التي تشكل في مجملها مجالا  
حسيا ومعنويا معينا ، وتنشأ عنه انساق متنامية تحتوى في نسيجها  
لفيفا من علاقات للتقابل والتشابه التي تجعل من القصيدة بنية شاملة  
موحدة تغص بنقاط التقاطع والتوازي في آن ، وتمثل حركة من التوتر  
والانسياب مما •

وبدأةً نطرح هذا السؤال :

لماذا اختار فؤاد حداد ( اللغة العامية ) حاملاً لرسالته أساساً رغم قربه الحميم من طبيعة ( اللغة الفصحى ) في تركيبتها ، وفي حسها اللغوي ، وفي مفرداتها التراثية حتى أنه يكاد يمزج أحياناً بينهما مزجاً تفويهاً أو مقصوداً ، ويستمر روح أحدهما ليلبسها جسد الأخرى ؟

- وما لا شك فيه أن هذا الاختيار الشكلي يمثل لدى فؤاد حداد نزوعاً دليلاً على مستوى أعمق - أنه ينظر إلى عملية التعبير الشعري - على الأرجح - بوصفها ( خطاباً أيديولوجياً ) ، ويعطى أولوية لافتة لمسألة ( التوصيل ) كقناة مفتوحة تسري رسالته من خلالها .

وهذه الثنائيات المحوزة ( العامية / الفصحى ) هي أولى الثنائيات التي تشكل في حركتها فضاء الكتابة الشعرية عند فؤاد حداد .

عاوز عود للنهار علشان أقيم المعدل  
عاوز شهود الأضاحي المفرضين في البذل  
يا مدية ما تحز  
يا فحبة تستفز  
أنتيك فيما يمز  
ما زلت حياً أرزق

( موال الهندي الصغير )

و :-

يا قحس نورة السنين  
كان عيني في ميثمي  
يا قحس ما يحتمل دمي  
ألا أشوئك وأرتمي  
وأبوس ترابك المريمي  
أبوي ولبنى على فمي

( القحس )

إن ( السماع ) وهو أحد عناصر ( الاستدلال ) عند العرب - ومما يندرج تحته من قضايا قضية ( الفصحى واللهجات ) - يدلنا فيما يدلنا إلى أن العرب الجاهلي والإسلامي كان من أصحاب ازدواج اللغوي على نحو ما نكون نحن الآن غلبه لهجة قبالية تقف بإزاء ما نعرفه الآن باسم العامية وله لغة فصحى هي التي نعرفها من خلال الأدب وله سليقة في كل منهما ولكل من اللغتين أدوار في حياته فمن المواقف ما يستعمل فيه اللهجة القبالية ومنها ما يتطلب الاستعمال الفصيح (١)

فؤاد حداد هنا يصنع ( تقاطعا ) بين لغتين في اللغة الواحدة ، وهذا التقاطع بين العامية والفصحى خصيصة أسلوبية يتميز بها حداد وحده ، ولا يعنى هذا إذن سوى أنه يدمج موقفين من مواقف الفكرية في شكل أسلوبى مزوج ما دلم الأسلوب هو استخراج للجوانى في برانى كما يقول « ماكس جاكوب » .

وهو يصل بين الرغبة ( عاوز ) والنداء ( يا مدية - ياغدية ) كى يخلق أصلا نوعا من التراص بين ( ارادة تغيير الحاضر ) و ( ارادة أستلهاهم الماضى ) ، أو كى يصل بين الابن والأب من خلال قبلة أو كلمة ( أبوى وإبنى على فمى ) . أنه الوسيط بين المساطين الزمنيين ( الأب = الماضى ، الابن = الحاضر ) ، ومن ثم فشعره هو الوسيط بين المكانين المفتصبين ( بيروت في « موال الهندى للصغير » ، والقدس في « القدس » .

ان اللغة بلا شك مكون من مكونات الثقافة ، وهى جهاز حى يتطور ، وهى تخضع في هذا التطور الى تحولات متدرجة .عائدة الى مسارها التاريخى ، وترتبط في تغيراتها بتغيرات مجتمعية موازية ، والمهم في هذا كله ان مظاهر التفاعل بين عناصرها المتمايزة التى تنتمى في النهاية الى أصول واحدة تتبدى من خلال روح التعبير الابداعية التى تعمل على اثبات القرابة بين ما يبدو متنافيا في ظاهره . وفي حين يميز اللغويون المحدثون بين ما يسمى ( باللهجات الجغرافية ) التى تقوم على التمايز الاقليمى و ( اللهجات الاجتماعية ) التى تقوم على التمايز الاجتماعى (٢) فان فؤاد حداد ينصر للتمايز الاجتماعى على حساب التمايز الاقليمى فبحسه القومي الجارف سؤال : من أين أنت ؟ ليبقى سؤال واحد ووحيد هو : الى أى طبقة اجتماعية تنتمى ؟ .

سستى يا سستوت

ما بدى مسحتوت

بدى اجمع توت

اعطينى السلة

قال لى يا مسعود

لا تكسر ما المود

لف الحقله وعود

ملق تتسلى

( غنوه مجنونه - حلم طفل حزين )

و :-

شمس الشام الدبلانة

ريحتك فيك مخايلاتنا

ريحتك فيك وفيك الخمر  
متعلق بجناح للطير  
ليش ما عننا بنسمع غير  
حق الباب وما جانا

### ( شمس الشام )

فؤاد حداد ( المصري - الفلسطيني - اللبناني ) هو الذي يكتب هنا .  
وعاميته ليست عامية مصرية على لطلاتها ، ولكنها عامية متراوحة في  
عاميتها بين لهجة هذه للبقعة الجغرافية ، ولهجة تلك . انه ينتمي  
لذن الى الخط الاجتماعي للغة ، وليس الى الخط الجغرافي لها .

وثاني الثنائيات التي تشكل في حركتها فضاء الكتابة الشعرية عند  
حداد هي ( الغناء / الحكى ) ، فهو شاعر مفرد بالايقاع الشعري  
المالي التنبؤ ، بل وبالمهود الشعري الخلي في شكله التقديم ايضا ،  
وربما كان مؤمنا بان « هدف الايقاع هو اطلاق لحظة التأمل ، اللحظة  
التي نغفو ونصحو فيها سويا ، وذلك باستكنا بالشاعر الخادعة  
للسام ، بينما تجعلنا نستيقظ بالتنوع ، فتبقى علينا في هذه الحالة  
من التناسلي الحر » (٢) وفي مقابل هذا الضيق الموسيقي المعاصر  
الذي يكاد يذكرنا بمقولة « ايضايوم » المشهورة عن ( نظم الشعر حول  
الايقاع ) كمحور منظم للصياغة وطاغيا على العنصر الدلالي فيها ،  
يحاول حداد ان يربط حلقات البنية النصية ربطا محكما عن طريق  
( التداخي السردى ) لو بالآخرى ( ادخال عنصر القصص ) الى لحظة الغناء  
في القصيدة .

كان والدي في المسكة الحديد وحكى لي  
دنيا خيال ما تروحش من بالي  
ما يروحش يوم من عيني في الورشة  
وقف المهندس الانجليزى يباسي  
دا ترس من صنع البلاد الاولى  
تسدر تقيس الشرشرة بالمالي  
خلانا نسمع له ومازودش  
ملس عليه وضحك يصفرنا  
الأوسطي محمد قال لنا اعمل زيـه  
قال خد عشرة أيام - أخذنا يومين  
للسحور عليك وريتنا علمك فين

### ( لكبر يا ليل )

وبين الغناء والحكى ، وبين الاستبدال والسباق ، ينبع هذا التوتر  
 للين الذى تتخلص فيه الشحنة الدرامية كلما انبسطت فيه شحنة التخميم  
 بفعل ثلاثة مفاعلات غنائية تهيم على قصيدة جداد ( وهى ( التكرار )  
 و ( الترجيع ) و ( الداعي ) .

زحلفة فى قفاهما سلاية  
 رقبتهما ثعبان وحولية  
 بقنادى على الصبر معايا  
 أنا قطر الصعيد  
 سلاية فى القفا من فوق  
 وللشمس بتهنرب م للضوء  
 يا حبيبى يا قليل اللذوق  
 أنا قطر الصعيد  
 ومراية بتجيب للقرعة  
 سلاية مع لكل ومرعى  
 يا حبيبى يا قليل الصنم  
 أنا قطر الصعيد  
 ..... اللغ .

#### ( حنة من قطر الصعيد )

حيث يتوالى فى القصيدة ١٤ مقطعاً على هذا النوال دون أن يكون  
 لهذه المقاطع المتلاطمة فى وسط القصيدة الطويلة المحكمة فيما دون ذلك من  
 مقاطع دور ، وظيفى ، يذكر ، سوى ما تفتت ليه تلك الشهوة الموسيقية  
 المفرطة من تكرار وترجيع وتداع .

ان ( نشوة الترقيص ) هنا - لو صح هذا التعبير - تأخذ بلب الشاعر  
 فيذعن لها دون ضابط ، ويندفع فى طوفانها . وهى تنشئ - رغم مقولها  
 كورطة فنية - بحس شعبي خطير ، وتتم عن جاذبية خفية فى اغوالها  
 الموسيقى ، تلك الجاذبية التى تفتح فى وعى الجماعة ووجدانها حقول  
 استجابات واسعة .

ان الشاعر هنا يلتقط المثل للشعبي الموروث ( فى لؤلؤ مرأيه ،  
 وفى القفا سلاية ) فيبسطه أمام متلقيه ، ويستخرج منه ، ويستولد  
 تداعياته ، ثم ينزلق على سطحه وعيناه على توقعات السامع ، فلا يجد  
 بأساً من أن يشبعهما الى أقصى حدودها . حتى اذا توقف مداه عند نقطة  
 ما ، بدأ رحلة الجذر مرة أخرى ، وعاد ليخلق من جذابه المهود - ثنائية  
 ( الحكى / الغناء ) فى سياق متوازن .

على شبكة حديد  
 زى للزلاط بتخضنى القضيان وتنفضنى  
 ليه اللي دليز واخذنى  
 ليه اللي ودافنى  
 ربيعة النمسوان ما بتسيبش حضنى  
 ما لسمش بودلى  
 وما أشوفش بعينيه  
 ضرب الصفيح فى المياه  
 فى الهوا المتكرهش

وقالت الفنانات التى تشكل فى حركتها فضاء الكتابة الشعرية  
 عند حداد هي ( التمثيلي / الإيحائي ) فحداد يركز كثيرا فى استعاراته  
 على المحور التمثيلي فيها بحيث يخلق من خلالها فاعلية نفسية تتوازي  
 مع الفاعلية الدلالية من جهة ، ويدعم بها مجال التصوير القصصى فى  
 خيال المتلقى - بوصفه مجالا غير ملموس بعناية على مستوى السياق -  
 من جهة ثانية .

لو رويت فى الجو قشرة موز  
 راح تلاقى عيوني تنزحط  
 ثم تنزحط معاها للودان  
 صوتت عصفورة الأراجوز  
 وللقمر فى الكشك متلق  
 وللحصان رلكب على السقالة

( الفرجة )

و ( الصورة الشعرية ) عند حداد صورة مقتبسة بذكاء تتراوح فى  
 حركتها بين تلميحى تمايزين : قطب ( التشبيه ) الناعم المرفف الذى  
 يحصل عبقا رومانتيكيا فريدا :

أبكى كما تبكى جذور النباتات  
 وقد أصبت موت أورلقها  
 كما أصبت بالمصافير

( العمل )

وتقطب ( الإيهتارة ) للذى - عادة - ما يمثل عند حداد بؤرة انفجارية  
 لا ( مفارقة ) ، تلك المفارقة التى تصنع حالة شعورية تغرى بنقيضين  
 جسا كالضحك واللبكاء مثلا .



ديابسة مائسية في حز طويل  
لفت على دماغك دليسر  
عشرة آلاف جرحى وقتيل  
بيشربوا معانا سجاير  
والموت على الحجر الجبلى  
في الفسارة بيدارى كسوفه  
ويكش في القمر للكمال  
ويبكى لو حد يشوفه

( تستغرب من ايه )

وبين التمثيل والايحاء تتخلق الدلالة كاملة شيئا فشيئا ، دلالة عالم طفولى يمتزج فيه الحلم ، والحزن ، والأمل ، ويطرحه أمامنا في براءة وصديق طفل مجرب يعطن رفضه للعبة ( الاغتصاب ) ، ويرمى كالحاوى في الهواء بكراته الثلاث أو الأربع ( الصوت - الصورة - الحكى - التراكب ) فيجمعها ويفرقها في خبث نادر ساعيا - من خلال الخطاب الموسوم مسبقا بموقف أيديولوجى صريح - الى تثوير الواقع الحزين ، واستنفار عناصره المضيفة الخافية ، وتوجيه مسارها نحو أفق بعينه .

وما يفجر الدلالات الوظيفية الفعالة على هذا السطح المشهود بين طرفي التمثيل والايحاء هي طبيعة ( الصورة الاستعارية ) و ( المجاز ) في شعر فؤاد حداد ، فالاستعارة عند حداد ( استعارة ديناميكية ) « تتميز بحركة تحطمها متحولة متوالدة بحيث تفضى الصورة الى سلسلة أخرى من الصور ، ونتيجة للتكامل والاضفاء النفعالى المتبادل ، ترتفع درجة حرارة التعبير الشعرية ، ويتوهج للتأثير العاطفى ، ويتمثل هذا النزوع الحميم للتعبير عن شعور يريد أن يفرض المشاركة فيه على المتلقى لضمان استجابته الكاملة » (٤)

ويؤكد حداد ( الوظيفة الخطابية الانفعالية ) للغة من خلال استعمال ( ضمير المخاطب ) وحرف النداء ( يا .. ) بصورة ملحة ومتكررة مما يضمن على القول للشعري ملحة الغنائى السائد من ناحية ، ويشى بقصد الشاعر الخفى الى النفاذ ، والتواصل المباشر بسامعيه من ناحية ثانية .

ومن الجلى حينئذ أن الاعتبارين الشعريين ( الأسلوبى ) و ( الأيديولوجى ) يتصافران ويتلبسان أحدهما بالآخر دوما ، وفي تصاعد مستمر .

ومن الجلى أيضا بعد رصد ثالوث ( الثنائيات ) الجومرية التى تمثبل فضاء الكتابة الشعرية عند حداد ، وللسعى الى شرحها وتفسيرها

أن نلاحظ طغيان المحور الأيمن من هذه الثنائيات واستقطابه للمحور الأيسر منها ، وكان محورا منهما يتم لسقاطه على الآخر فينشأ نوع من الصراع أو التكامل لا ينفي - وإن حقق قدرا كبيرا من فاعلية الوظيفة ونتاج الدلالة - مهينة بعض التقييم على بعضها الآخر .



ومن اليسير أن نكتشف لفيضا من ثنائيات المعاني والدلالات بعد ذلك في النص الشعري ، ولكن أبرز هذه الثنائيات التي تتراوح بينها سياقات التعبير الغنائي في خطها الأفقي هي :

|                             |                |
|-----------------------------|----------------|
| الحلم ( بمعناه التاريخي ) : | للعيان         |
| الحزن :                     | للفرح          |
| الأمل أو للرجاء :           | للخوف أو لليأس |

وتتبادل هذه الثنائيات علاقات ( الغياب والحضور ) بينها وبين بعض ، بحيث تنشأ مساحة أخرى من التوتر في تيار القصيدة الباطن ، فلا يطلو على السطح إلا بين حين وآخر . ويتخذ الطرف الأيمن من هذه الثنائيات بوصفها ثنائيات جوهرية أبعادا مختلفة ، فيتخذ ( الحلم ) بعدا تراثيا اسلاميا وتاريخيا ، ويتخذ ( الحزن ) بعدا رومانسيا وصوفيا شافيا ، ويتخذ ( الأمل ) بعدا أيديولوجيا متضمنا أو صريحا .

ولكن طغيان هذا الطرف أيضا وسيادته على الطرف الآخر ( العيان - الفرح - اليأس ) يشي من خلال التفاعل العضوي للبناء صورة وإيقاعا وتركيبا بما يشبه عملية ( تثوير ) و ( شحذ ) و ( توجيه ) لهذه

للدلالات في سياقاتها المتعددة ، فالنص الشعري يحصل نوعا من ( انتظار  
البشارة الصعبة ) في ثنائيه ، تلك البشارة التي يرحس بها ( للحمل )  
المرمق للتقبل الذي يقتضي في الزمان والمكان آثاره المرحمة ، ويحاول بكل  
وسيلة من الوسائل أن يعثر على شكله المؤثر الغشود .

شيليني يا نفيذا قبل النور وحطيني  
بالراحة بالقوة في الريح الفلسطيني  
خطيني قبل للصباح أعرف صلاح ديني

( شريان فلسطيني )

و :-

يوم في التاريخ اكبر من الحرية  
اكبر من الحرية والبترول  
للدنم والبترول  
المساعة والزلال  
في كل شبر صلال  
بسي نمشي  
والأرض بالنفض اللي قال بور سعيد  
تعرف تقول وتعيد  
والأمل وجدوره مليون شهيد  
ما يتلشي  
ويا صبر ليل  
الفجر في الفجر يدن

( الأمل )

وإذا كانت الشخصية الإبداعية - كما يقول « ميخائيل خرايكتجو » ،  
ضاهرة تاريخية ، وإن « كثيرا ما أحدث تطور الحياة الاجتماعية حافزا  
جماليا قويا ، وابتغى حاجات أيديولوجية ، جمالية وروحية ، تستحث  
الفنان وهذا ما يحدث عادة في نقاط التحول التاريخية ، في عهود  
النهضات الاجتماعية . وما يحدث في بعض الأحيان أيضا خلال المراحل  
المرجعة من حياة مجتمع ما » (٥)

فإن فؤاد حداد بهذا الاعتبار - تاريخيا وجماليا - واحد من عدة  
قوائم تاريخية في حياتنا الثقافية المعاصرة . ونحن لا نستطيع أن نقرا  
فؤاد حداد الآن دون أن نذكر قول « جوته » في محادثاته مع «يوهان ايكلمان»  
« عندما يصف للشاعر احساساته الشخصية للضافية ، فإنه لا يقدر أن

يكون شاعرا بمستوى ما يقال عنه • ولكن عندما يكون قد اشتمل العالم وتعلم أن يعطيه تعبيرا ، حينئذ يصبح شاعرا « (٦)

ولقد كان حداد شاعرا - على نفس المستوى الذى حددته جوتيه لشخصية الشاعر الحق - فقد اشتمل العالم وتعلم أن يعطيه تعبيرا ، ولم يطب قلبه لشي أكثر من كونه قد حلم بما يعلم ، وعمل بما يقول •

### هوامش الدراسة .

(١) تام حسان ، انوار اللغوى العربى ( نظرة نقدية ) ، مجلة فصول العدد الأول أكتوبر ١٩٨٠ ( مشكلات التراث ) ص ٩٠ .

(٢) انظر ميشال زكريا ، الامنيه علم اللغة الحديث ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٢ ص ١٢٠ - ١٢٢ .

Thom on, George : Marxism And Poetry, Luwrence & wislitt (٣) LTD, London, 1945, pp. 22/23.

(٤) صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ( القطايل الوظيفى لمجاز ) المؤسسة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ٢٢٦

(٥) ميخائيل خرايبتكو ، الألب وتضليبا العصر ، ( شخصية الكاتب الجديدة ) ، ت. عادل امبال ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام امراية ، ص ١٨ ( مجموعة مقالات نقدية لعدد من انقاد السوفييت ) .

(٦) نفسه ، ص ٨٩ .

# أغنية إلى فؤاد حدار

عمر نجم

الفخل ما بيعرفش ينوح  
الفخل دايما بيلاي  
م القلب زغروته تدوي  
لو كان بيرجع اللي يروح  
الفخل كان ساب العالي  
مش البلح ابنه البكري ١٩

\*\*\*

والشعر نخيل  
ماده جذوره  
من قبل ما تمشق وتميل  
من قبل ما يرعش قلبك  
من قبل ما تقول الماويل  
وكلمة جمره يا عم فؤاد  
وصبيه من حور الجنة  
تثقل عليك حبه ٥٥ وساعات  
يضمها ف قلبه وريدك  
الكلمة تحبل م النبضات  
ويتولد منها وليدك  
الامي ف ملامحه وطنا  
المافنه اللي صوتها أنين  
حارتنا والنيل والحنة  
ديروت يتندد على حطين  
وقلب لامي اللي تمنى  
يعود لنا قلب فلسطين  
رف ضنه يتشاقو عيالنا



حطين بنده على بيروت  
 المستحيل له شكل الموت  
 الصوت صدى مقدس يموت  
 والفجر مزروع ف قلوبنا  
 ف حسانا صرينه ف مناديل  
 على الطريق للى فتنا  
 وعزنا مش عادته يميل  
 جميل .. ومشوت ف الجرائن  
 زمار وسقاله وبنا  
 يا بو الفؤاد عيل وبرى  
 ع الريق .....  
 ينتسى تنهيدك  
 من جرحه تنزل ف نشيدك  
 ومنه تنسج مولانا



طرح البطح سباط سباط  
 م اللوبه ولغاية تمياط  
 قطر للصعيد وفرشته بساط  
 من قبلى خفى ورساني  
 على بحرى .. مش هو الرسى  
 طلب اعمل ايه يا عم فؤاد ؟  
 تذكرتى مقطوعة لينا ١١  
 للناس سفن تايهه بحورها  
 من السما هجه طيورها  
 وكل ما انوى ابحرها  
 تجرى جهورها تكتنفي  
 جهورها معدوده لتلك  
 وقيودها نسمة ههافه  
 بنقول ونفعل ما نقول  
 مولانا عربى ارغوله  
 السجن عرضه كما طوله  
 زنازينه جامعة متقلشى  
 رجلينا لو فيها كلابشات  
 وليحينا مهما تكون عذابات

قلوبنا تتبدل جناحات  
 دراعات نشيكها ونمشى  
 ثابتين ورببتنا زرافه  
 الاسم قلبى لكن طاقه  
 مشتاق والعمه مشتاقه  
 تقتل ليلها رغم ليلتها  
 جوه سفينة شايقة جنيتها  
 واكيد حلمى جاى من الى  
 مولود على سكة مفروشة  
 بلف عروسة  
 ويمام اشكال  
 قمري وحمام  
 جوه جنينه ولاف الاحلام  
 حرساهم ومداريه عليهم  
 مليون شجرة جوافه



وللشعر لالى ماتوا كثير  
 وكثير لالى عايشين مش عايشين  
 للشعر ف جريده نسيهم  
 اما لالى زيك يا لبا نواد  
 لالى ما رقصوا ولا خانوا  
 للشعر ف للفنى حاميهم  
 بيقتلوا ذل الشهوات  
 ويوفوا للشعر نذوره  
 خالدين وايه يعنى الاجساد  
 خالدين ولدا مش اموات  
 بيطلعوا فوق السموات  
 ويخنوا تاني لجنوره



## الوقوف على الأعصاب بأرب وسؤالات إلى فؤاد حداد

يحيى شرباش

الريشة مهزوزة على الأرغول  
سامحني قبل ما لقول  
طعم الألم في الحلق .. دابحني  
وانا عارف أنك راح تسامحني  
عودتنا .. نبقى احنا .. ولنت .. اخوات  
يا امل الأمانة .. دال احنا أحبابك  
عشمتنا .. ميلنا على بابك  
تدبحنا بغيابك ؟!  
أنا عارف أنك راح تسامحني  
خذ الكلام مني .. بمحبة .. ومات



ماسال سؤال .. جابوب عن السؤالات  
ما تغيب كثير ؟ .. وللا أنت هتعاود ؟  
والا أنت واخذ على خاطرك من الشعرا ؟  
الشعر دايما سكتة وعرة  
يا عننا .. يابو الضمير الحي  
طب ما أنت عايش في انتظار الجاي  
واكيد .. يكون اجمل من اللي فات





هاتغيب كثير ؟ • وللا انت هتاود  
ما تفوت غناك مرة •• وتهاود !

\*\*\*

باسال سؤال •• جاوب عن السؤالات  
ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟  
مع ان ساعة الصفر قد حانت  
والخطوة تولد خطوة •• واهى هانت  
ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟  
مع ان قلبي دعائي لزيارتك  
حيرتني واتاجيل - وحيرتك  
ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟  
مع ان سوق الشعر مليانه  
والشعرا ملو القهوه •• والحانه  
جيلي نطق •• واتميزت اصوات  
مادين ايدينا •• بنشتمى ايديك  
واخذنا عهد الشعر •• على دينك  
وبدانا نعرف على المقامات  
ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟

\*\*\*

هاسال سؤال •• جاوب عن السؤالات  
سؤال تقيل •• وحبك  
علمتني افتح ببيان للشك  
واسال عن المعنى •• والاقى ردود  
وابحث في بطن الشعر •• وللشاعر  
واكتب عن اللحم اللي ماله حدود  
• أنا قلت شعر •• اذن أنا موجود ،  
الشعر ؟ وللا لك ؟ !  
للشعر ؟ وللا لك في دماغنا ؟  
والمعنى ؟ •• وللا الهنك •• والتحديد ؟  
مفروض علينا كلام مالوش معنى  
وكل يوم نصبح بهم جعيد

ياللى لنت فارس فى الوغى .. وشديد  
زق للنفير .. ولحتجنا نسمع صوت  
الشمر ؟ .. وللا للموت ؟!

انا مش ماصق لو قالو لى مات  
ليه تنسحب فى اللوقت ده بالذات ؟

\*\*\*

يا امل للتمازى .. قيموا عينكو لفوق  
ياللى ذرفتوا الدمع ف فراقه  
مات الفتى م القهر .. مات مخنوق  
لم حوستو عنه الغدر .. يا رفاقه  
لم شوفتو كيف للحرف كان مشنوق  
كان للأسف - يهديكوا اشواقه

\*\*\*

عاش .. وانتهى .. بيشتمى للصاحب  
مين فيكوا يتصاحب ؟ !  
للى كتب كلمته .. وقاسها ع للبرولز  
واللا : للى باع ذمته .. ع المكتب الهزاز !!  
واللا للى خان صحبته ..  
وركع عشان لقمته ..  
واقفرت هيئته ..

وحمل لقب استاذ ؟ !!  
مين فيكوا يتصاحب ؟  
للى انجذب « للفرنجة » والجاز ؟  
واللا للى حب المشيخه .. والجاز ؟!  
اشمار بتزق .. بس بيتكوا قزلز  
عاش وسطكم زى للضمير .. صاحى  
ياميتين بالحيا .. للى مات .. شوفوا  
واللى ما زال منكم بيحتمى بخوفه  
م اليوم ينام فى الصل .. وينق بجفونه  
« الخضر » طلع السما .. يا موسى .. يافرعون  
واللى ما زال فى اللمى .. لازما يشيل عكاز ا  
هامال سؤال .. جاوب عن السؤالات

أهل الأمانة .. والندى .. والشوق ..  
 عايشين هنا ؟ .. واللّا لقيتهم فوق .. ؟  
 وللّا مجرد فكره .. كات قالك ! :  
 عاوز أشوفهم .. ربما لك !  
 ودول بشر زيننا .. ؟ وللّا ملايكة هناك ؟  
 ما تقوللى : أبقي .. ؟ وللّا أكون وياك ؟ !!  
 ودا موت صحيح ؟ .. وللّا امتحان للشوق  
 وللّا دى اغصاه .. وتبقى تفوق !!  
 وترد على واحد من السؤالات  
 أنا مش ماصدق لو قالو لى مات  
 لكنى هاسأل أول للسؤالات :  
 ليه تنسحب فى الوقت ده بالذات ؟  
 أنا مش ماصدق لو قالو لى مات  
 أنا مش ماصدق .. لو يصدقوا طبول  
 يا أهل الأمانة .. ياللى قد القول  
 سامحنى قبل ما القول .. وبعد ما القول  
 ملعم الألم فى الحلق .. دابحنى  
 وأنا عارف انك راح تسامحنى  
 يا أهل الأمانة .. والندى .. والشوق  
 كان نفسى أشوفك  
 كان نفسى أشوفك  
 وأطفى حرر للشوق



# النسائي بالمزاج والقدر

محمد الطو

كان بيرم التونسي - حجر الزاوية - والانتقال التوحية التي مهتت لفعاليات جديدة ، ساهمت في تحديد الاطر المنهجية ، فيما عرف بعد ذلك بتيار شعر العامية المصرية ، وبالتأكيد كانت هناك ارماسات أخرى تجلت على يد شعراء مبدعين من أمثال محمود رمزي نظيم ، ومديح خيرى ، وعبد السلام شهاب الى جانب الدور المؤثر للموروث الشعبى الذى بلور طريقة مختلفة للتعبير عن البسطاء ، بلغتهم البسيطة ومنذ جامد بيرم التونسي في تاصيل نموذج ادبى رفيع لفن الزجل ، يعبر ، عن واقع المجتمع في ظل مقاومة الاحتلال ، وقوى التخلف ، تحدثت على يديه واكتملت الملامح النهائية لفن الزجل ، الذى استنفذ - باستهلاك القيمة الشكلية اى تجديد يمكن ان يحدث في نفس الاطار أو القالب الفنى ، للذى لم يكن يتجاوز في التعامل به ، حدود الصورة الشعرية المعلقة على نفسها والتفاصيل الصغيرة ، تلك التى لم تكن تستوعب حركة الشعر بمعناه الحقيقي .

ولم يكن هناك من بديل آخر - امام حركة التعبير بالعامية المصرية ، سوى ان تبتكر حولا ، تستند الى حركات التجديد التى تبنها شعراء الفصحى من تحطيم لمود الشعر التقليدى ، ونيز وحدة البحر ، والاعتماد على التفعيلة كمقوم اساسى في بناء موسيقى القصيدة ، مما اتاح حرية واسعة للشاعر في التعبير ، وشكل الممارسة الشعرية ، وفي محاولات الانفلات من للشكل التقليدى في طوائف للكتابة بالعامية المصرية ، لنفجر صوت مصرى صارخ مؤصلا لظهوره للتصعيد الجديدة ، بمعناها الحقيقي ، ذلك الذى يبتعد عن المفهوم السطحى لمعنى القصيدة ، فاقدا الى الجورم الذى يفتنى الى لغة التعبير الجماعى في بساطة وعمق وفنية ، وكانت التمارين الأولى ، قصائد عالية الجودة ساهمت في تشكيل الملامح الأولى لمدرسة شعر العامية المصرية .:

**الراسمالي بيمك الآلة  
اغلال على أستغلال على بطلالة  
يجعل حياتك يا فقير عالة  
ويموتك ويبيع لك الأكفان**

ولخذ صوت فؤاد حداد ، فخذى لمستمر منذ ديوانه الأول ، بقوة  
للفلاحين وقوة العمال ، امتدادات واسمة نحو اشكال التحديث ، ظهر ذلك  
في تلاقيات كيفية ، مهدت بطرائق جديدة في التعبير ، اخذت تتخطى شيئا  
فشيئا عن الموسيقى الزاخرة الى توليفات ايقاعية ، تعتمد على « ريثم »  
خاص ، يحقق الوحدة الشعرية عبر حلقات منسجمة من توائم العناصر  
الفعالة والمنسجماها في لغة بوتركيب السياق العامى ، حتى انه ليصل في  
النهاية ، كما في ديوانه ، للنفس باللاسلكى ، الى تحطيم جميع قواعد  
الأوزان المعروفة ، ليخلق نمسا خاصا ، يستمد من احتياجات القصيدة  
لشعرية نفسها ، نصار للنفس الشعرى عنده محمدا بطريقة الأداء  
وتداعيات القول .. ففى قصيدة الهرولة يقول :

**انا اخوك يا ولفح التهج**

**انا اخوك يا كاسر للوزن**

فمن قصيدة المرؤة باب المصطبة الاملية ، ديوان المظالم ، يقول :

أمتى اختبرت انفسى اسم عيد القادر  
صبرا وشاتيا عيونى ما استولت  
الا على الساقط من الزينة  
اختار لنفسى الايديين الطيبة للقليلة  
عساكر الاعداء فى كل مدينة  
الوحد اخرس لا يكون ابدا  
من صرخة تانية  
من شرخ تاقى  
من عيون تالنين  
عيون قزاز ولا بنى آهين  
للوحدل عيط



وعند فؤاد حداد ، لا ينفصل الشعر ابدا عن توترات الواقع فهو  
يمكس برهافة فنية عالية ، كل التراكمات من خلال حس تاريخى لا يخطئ  
في مجاء الانتقام ، ولا يتلحظ في حضور الواقع المؤلم .

**وتشوف عيونى فى الليالى الراحلة**

كل الى باتوا كلهم مظالم  
كل التاريخ مكتوب بحبر الليم  
وعشان نقول امثال ونضربها  
لايد من مقتول يجربها  
يا حسرة للمجبة في ايد اليتيم  
\* \* \*

وعبر اكثر من عشرين ديوانا ، لم يطبع منها سوى خمسة دواوين  
يقدم فؤاد حداد ملامح وتضاريس الخريطة الشعبية لوجه مصر الاصيل ،  
من خلال فهم شعري عميق للدلالة ، بالغ الاعجاز ، فهو يلتقط الوقائع  
الصغيرة ليصنع عالما شعريا كاملا شديد البساطة والتميز .

كل الكذب مش سعيد ولو انه عامل نفسه  
كل الهم مسموح لها تمشى وتمرح ، تفرح  
وتجرح في جبال صوتي .  
اربيسك شبلكي - نجف موتي  
\* \* \*

وفي دواوين أخرى كثيرة يستوعبنا الصوت الذي يتكلم باسم  
المجموع ، ذلك المجموع الذي يتداخل في أنسجة الذات ، فصار أو كاد يصير  
الصوت نفسه النفس بالاسلكي فمن قصيدة « طقطوقة » .

الحق جنينك يا جنابني  
الكتب دايبر برصاصه  
على الطيور الشرقة  
بتخفي من حراسة  
وبتلقت مش شليفانا  
بتزق سلم مش طالع  
وقلم راخر مش قالع  
ويتبعد الشط للوالع  
الحق جنينك يا جنابني

وهو يرى دائما في الأشياء عمقا الواعي ، فيسبح في القرار ، ويجعل  
من المألوف شيئا جديدا ، وكأننا نكتشفه للوحة الأولى .

فمن قصيدة عشنا وشفنا ديوان النفس بالاسلكي  
دق اللاسلكي بالاهوان  
للناس دى فلكره الحب هوان

يا أخضر بقيت كل الألوان  
 الا الأخضر  
 دق اللاسلكي عشر سنوات  
 يا أخضر بقيت كل الواوات  
 الا الأخضر  
 دق اللاسلكي على عنوان  
 داخل مفقود  
 خارج مولود  
 للناس دى فلكره الحب يموت  
 يا اخضر ما يصرح فى المكوت  
 الا الأخضر

نقد أكسب مؤاد حداد طريقة التعبير التقليدية مزاجا فريدا حيث صار  
 الشعر جزءا مكملًا للفكرة ، بل هو الفكرة نفسها ، ولم يكن الشعر عنده أبدا  
 مجرد شعارات ثورية منظومة بل طريقة لاكتشاف للواقع المتغير والكشف عن  
 للعلاقات الفاعلة فيه وفتح افاق جديدة •

نفى قصيدة بدل الحق •

وباقول الحسرية  
 يا شمس الضهرية  
 نفسى فى ضربة شمس  
 فوق راسى ونافوخى  
 ضربة شمس بروجى  
 ضربة شمس برنجى  
 فى العصر للتمرينجى  
 ما خلصتش تجارب  
 ولا خلصت حريب  
 الحرية الفالحة  
 فى صناعة التعليب  
 لفتح بقاء قل  
 حرية لكل  
 للعبد وللحز  
 للموتى والميت  
 وفى قطنا حبيب

لو تنطخ في طوخ  
حرية ملكية  
في اليوم المفتوح



وفي ديوان « التسالي بالزاج والقهر » تشكيل جمالي من نوع آخر  
تلعب فيه الزاوجة والتراوح لللفظ بين الكلمات دورا رئيسيا ، حيث يبلغ  
التكنيك درجة عالية ، ولا تتوه الخيوط المكونة لبناء الصورة - تلك التي  
يعتمد عليها كثيرا في بناء قصيدته - ففتجلي بعض خصائص تراكيب  
لستخدمها للشاعر من قبل ، لكنها تبدو هنا أكثر ثراء وفاعلية في البناء  
المعماري للقصيدة ففي شرح التسالي .

أنا والد الشعرا فؤاد حداد  
أبوه أنا الوالد وبها ولاد  
قبلكم ربيتهم بكل وداد  
بعذرة تلميذ أولى واعداد  
تسالي

أناك يا دنيا واهي حصاديه  
موالي بحر وكلهم صاد فيه  
والنقل زى اللؤلؤ في صدييه  
تسالي

طلبوني قالوا تقدم الينسون  
بعصيت لهم مش قصدي ماذا رايت  
عيون ستاير بفئس ما يوثون  
مطهش قطرت الندى وسقيت  
رقرقت اشبه الخليج وبقيت  
اسرق لهم من قلبى وهن السجن  
وهن الحديد اعمل شجر وعصون  
تسالي



وتمتد منطقة للتداعي المنظم ، فيبثق الشعر متحررا من أية ضغوط ،  
رغم حدة الشكل الظاهرة ، فيقدم لنا في رائعة من رواثعه « موال الشيخ  
سعيد » تناغمات تتم عن حدس صاف يصل الى المرتبة الشعرية الأولى .  
حيث تظهر البساطة كقيمة ذاتية ، ويبلغ عمق التأثير الشعري مداه ، مع  
براعة لا يمكن اغفالها في طريقة للنظم الشعري ، لا تقلل عن كفاءة الأدب ،  
وروعة الشكل رغم استخدامه المسالوف « الموال » .



كان يا ما كان شيخ سعيد اسمر عيونه وساع  
 في قمته مرحبا والخطوة جدد وساع  
 تمطف عليه الجنيته كل ساعة وساع  
 وتدور عليه الموالد  
 قلنا للقوافي كثيرة قالوا طب ماتوا  
 طلع لهم شيخ سعيد في اولى طبعاته  
 والجمهوريه بتطلع ويا طلماته  
 شاور بكه وجاب لك شارع الصاغة  
 وبعتره في ميدان المائدة والساعة  
 قال كل من يسمعونى يفهمونى كمان  
 عاشور بلادى بيعلمها وبهبلها كمان  
 في العين وفي اللحم واللى في بالها لعل كمان  
 قمر الصحارى بيخرج زى صباره  
 معلقة خردوات وخزق وتين شوكى  
 كانه بولبة الفتولى سمساره  
 ضربوها فضه وعاج وفروز على ذوقى  
 يا شيخ سعيد ليه رجعت لاول الحارة  
 من آخر الحاره قال من لهقتى وشوقى  
 جيت اللى سحرتهم سكنتهم فوقى  
 يربوا فوق السطوح زغاريد وتوليفه  
 ويشترىوا حمامات بالورد والليفه  
 قمر الصحارى كانه جنيته بتعريفه  
 باعرف تمن كل شىء ماذمت انا المطلوب  
 وشى الجميل لتجد مستغفرينه يتوب  
 على الشماع والحصى والدم لسا يحوط  
 صوتى اللى يفرح بلد يصبح صفيح سرساع  
 وكانه سر وذاع  
 وكانه سر وضاع  
 وكانه سر بتاع  
 واحد بتاع مولوديل  
 لا كان سعيد ولا كان اسمر عيونه وساع

✱

انه شاعر امه ، عظيم ، عظمة للشعر ، ظال مخلصنا ، ومجددا وابا  
 لحركة شعر العامية المصرية ، لاكثر من ربع قرن من الزمان .

## شعر

## زهر الليمون

عمرو حسنى

ماشى فى صحرا واسمه زى الظنون  
 لابس كوفيه ومبتسم ومهيب  
 والرياح فى شعرك مهر أسمر حرون  
 وللنيا صفرا بلون زهور الليمون  
 والجو باحت زى وقت مقيب  
 طابير على الرملة كأنك ولى  
 هايم ومتعشم يلاقى ضريح  
 طابير كأنك حلم كان مسجون  
 وأنا كنت ماشى وراك بازق الريح  
 خايف من الهجانه والألغام  
 رجليا تغرز فى الرمال الناعمة  
 أتمع وأنادى عليك بعزم الصوت  
 لكن أنت ماشى ... شعاع مابيحوش  
 أنهج وأنادى عليك ومابتزجش  
 طابير كأنك حلم كان مستحيل  
 قلبى يقع منى ويغرز فى الرمال ويميل  
 كأنه قله قديمه ولقنه دليل  
 قله قديمه بيغلى فيها للعطش  
 هاجر ، وسابها النيل وفات مجراه

شعر

# معانا الوطن

في روح الجيد فؤاد حداد

محمد دسوقي

وخذك بحور بتحف من حيفا  
تسرح بحبة وطن  
تغرق بحملك . . تركبه الجيفه  
وانت تعب الملح م النطرا  
وانت ف عبك ترتوى الزغاليل  
حور البيوت بتموت وع القمر  
تعشق شطوط يتوه المنادين  
وقلنا توه ع اللالي

ولالى قاتلنا

والموم على الرلجة  
مجرى العيون ارتجف واصل ، حدود الموت ،

ع الفاتحة . . الفاتحة

والفاتحة الفتحة

سلم فؤادك . . دم نادى بصوت

سكينة للنبجة

\*\*\*

سلامين عينيك او فداك  
يا « حنة من كبدي »  
كل البلاد ناكرك  
م الغيبه يا ولسدي  
فيه المذارى البايرة تعرف مين  
ولا انت فاكر بناتك كات بتحمي مين  
تفرد رقابك سابقة ليه بسنين ..  
زمان غارپ ..  
سرحت عذارى الفجر شق للليل ..  
شرفك كهارب ..  
والاب نيم بناته من بنات الحواري ..  
ف سرير بنات الليل  
ف للناس تلخبط وشوش للليل معاك يا نيل  
ف راياله الكتكوتة تتمعج

بمسلايه

بحدليه

ببلبل مات

طفش الكنارى يلطم الصبحية  
وعينيه بتفقرش دم ف الكيت كات •  
\*\*\*  
راحل لوحك مش لبيت مفتوح  
نزفك ف قلبك يا فؤاد مجروح  
عرق البدن ينهج من السلم  
بير السلام شفق ناشع لآخر دور  
سطح الغسيل غرقان  
سديل عملا لايولب  
ح للعتبه ترعش شفايفك بالعتلب  
تتقرول طيارات  
وعيوناه للطوة نامت  
على شط الحمامات •

\*\*\*

راحل' ممك الوطن  
 اطلاله سوق الصدا  
 حاضن مداسك ٠٠ شقف قلبك ندى  
 سكران بمنى ان بدا  
 عايش حاجات بتعيش  
 وعياط من الدراويش :  
 سور الوطن ف عينيك  
 ورا حوستى ف للصورة  
 ما كانتش لك صورة  
 ويدللوبها عليك  
 ويسرحوا النسوان  
 تنده حوارى لحي والميت  
 وع للشخايل :

- احنا معانا الوطن

- احنا معانا الوطن

للترايات تشتري

الصفر عيال تنقش ف طوب بيتها

والجباتات تختلس

ف حروف شواهما

### الراسمالى

المطرقسة ناحت على السندان

وانفتت كتل الحديد قفسان

الراسمالى بيمك الآله

اغلال على استغلال على بطاله

يجمل حياتك يا فقير عاله

ويموتك ويبيع لك الاكفان

ف ٠ ح

# العروبة في شعر فؤاد حداد

د . مدحت الجيار

- \* الأرض بتكنم عريى .
- \* ولا في قلبى ولا عنه الا فلسطين .
- \* الفاس الكلى في يد جمال .
- \* تحرس قبر صلاح الدين .
- \* انا والد الشعراء فؤاد حداد
- ايوه انا السوالد وياما ولاد
- قبلسه ريبتهم بكل وداد
- بعنسة تلميز اولى واعداد
- تسالى

فؤاد حداد

- ١ -

استطاع الشاعر فؤاد حداد ان يمثل العروبة على مستويين :  
المستوى التقنى ، والمستوى الفكرى . ولذلك تجاوزت التقنيات الفنية  
مع الموقف الفكرى المنحاز للعروبة في كل اشكاليها ، وتطوراتها .

ولقد تحول فؤاد حداد في شعره الى ذلك الراوى الشعبى :  
المتمثل لتاريخ العرب ، ليقص عليهم تاريخهم وقنهم ، فتحوّلت دواوينه  
الى سجل حافل للتاريخ العربى ، ولتاريخ مصر في انتصاراتها  
وتحدياتها بخاصة .

لذلك نراه عند معالجة موضوع يمس الموقف العربى لابد ان يذكر  
فيه بعروبة مصر وعروبة بقية الاقطار لانه منذ البداية ، يعتبر نفسه  
شاعر العرب :

— ويا غرب أنا شاعركم  
يا عيونى لحم فى محاجركم  
ويايلى ساهركم .

#### ( بقوة العمال ص ١١٥ )

ومن هنا تكون قضية الوحدة العربية : أو أمل أن تقوم وحدة عربية ، قضية أساسية وجوهرية فى شعره وعلى لسان فؤاد حداد ، ترتبط أصوله الشامية بحياته المصرية تدعيا لهذا الموقف العضوى ، الذى كان الشاعر فيه تجسيدا لهذا الأمل القائم حتى الآن : يقول :

— قبلت من مصر الأعتاب

وشربت من مصر اللهجة

أنا اللى شام تجرى فى عرقى

غرامى بالوهنة وعشقى

#### كما انتفاض شرفى وعطفى . ( بقوة العمال ص ١١٦ )

ويختلف هذه القضية العربية بفلاف إنسانى دائما ، فعين على حرية وطنه ووحدته ، وعين أخرى على حركات التحرر فى بنية العالم .

ويمتد هذا الموقف الإنسانى ليشمل المقهورين فى أى مكان ، وذلك نفعيا من الشاعر لأن يشارك بإبداعه فى تحرر الإنسان فى أى مكان . وهو يؤصل هذا الموقف الإنسانى - تأصيلا تاريخيا يعود به إلى سبق الحضارة المصرية للعالم ، مما يجعل موقفه تاريخيا ومتسقاً مع إيماءاته المصرية العربية ، يقول :

— شب التاريخ على بيانا

ورضعت الدنيا لبنا

والسد بينه البنا

#### نابع من الأرض ونابمين ( بقوة العمال ص ١٠٥ )

ويتحول هذا الموقف الإنسانى من قضايا العالم ، ومن ربط المصرية بهذه الإنسانية التاريخية ، إلى انصهار كل التواجيدات التعليمية ، المصرية وغير المصرية إلى العربية ، فى حين يرصد عدونا الموت والشر نكل من يسعى إلى الحرية :

— عدونا ما انعطفتى للبشر والناس

وقائش لكبره بابا وعظم الإحصاس  
 ولا ضرب في أراضى التور هرم واسلس  
 ولا زرع ست آلاف وحضن وغل القمح ،  
 ولا تبني ولا هز الهلال السمح ،  
 شهد التاريخ أن أعداء الوطن قتلوا  
 الأبيساء واليتامى ، والعرب عدلوا  
 — ولا حد قبل العرب — بين كافة الأجناس .

( المسحراتى ص ١٧ )

ونجد الموقف الفكرى المنحصر للعروبة ، ينحاز الى لغتها ،  
 لذلك نجد نؤاد حداد يصف نفسه دائماً بأنه شاعر العرب ، وبأنه  
 الفصحى ، وأنه والد الشعراء ، وهو أيضاً شاعر مصر لأنها  
 قلب العرب ، وهو في هذا يأخذ موقفاً عربياً من العالمية ، وهو  
 بذلك يثبت أن هناك عالمية فصحية ، فهو يحاول دائماً أن تقترب  
 عالميته من الفصحى .

ويأخذ من الفصحى ما يعضد به العالمية لتقترب كلناهما من  
 الأخرى ، تحقيقاً لموقفه الفكرى عن وحدة الشعب العربى فى كل  
 أقطاره .

ولذلك يوجد بين المصرية ، والعربية . والإسلامية ، عند استخدامه  
 لكلمة عربى ، أو حين يصف موقفاً أو شخصية بالعربية ، لأنه من المنطلق  
 نفسه ، يؤمن بوحدة تاريخ هذه المنطقة ، ويتداخل مراحلها التاريخية  
 المتتابعة لذلك يصف حديثه دائماً بأنه لسان عربى بين ( وليس  
 عالمية ) : يقول :

— النصر فينا وما يا عباد الله

أحنا عرب والجبى عربى وضامنا

ماينكسرشى بيننا يا عباد الله ( المسحراتى ص ٥ )

لذلك نسمعه يفتخر :

— نزل على وقال لى ياخذنا أكتب

ولا حد اغنى من المالك لسان عربى

( المسحراتى ص ١١ )



ويؤكد حديثه بأن معجزة العرب نزلت بلسانهم ، ويخيلهم فتحوا  
بقية الدول :

— انشد واقول

بعد الصلاة على الرسول

أنزل كتابه بلسان عرب

ويخيل محمد الله ضرب

( السحراني ص ١٤ )

ومن هنا كانت لغته ( وتوجهاته ) عريية ، ويصبح لسانه فصيحاً  
لأنه لسان العرب : يقول مؤاد حداد :

— أنا يا نبي عارف بيوت الحي

من « حبذا ربح الولد

ربح الخزامى في البلد »

— للنايفة وزهير وحاتم طي

وأطلع القرن الخمس عشر

لغة العرب في قلبى تضوى ضى

لغة العرب هي التي بتزود

في كل ليلة عندنا القليل

( الحضرة الزكية ص ٢٢ ) .

ونلاحظ أنه يتداخل في هذا السياق مع شعراء الفصحى القدامى ،  
حتى مطلع القرن الخامس عشر الهجرى أى يمتد بتداخله الى العصر  
الحاضر ، ليعلم عن جذله الدائم مع التراث الشعرى العربى كما  
يتجاذل مع التراث العربى كله ، مما يجعل افتخاره السابق بالفصاحة  
يمتد لأخذ موقف على الصوت يقول :

— يا ضجة الأرياف مائش في الهمس

أنا الفصيح أنا ترجمان الشمس

لازم أصبح حاكم صياحى نكر

( رقص ومثنى ص ٢١ )

وكما ظلت اللغة الفصحى معشوقته ، لأنه لغة معشوقته ،  
ولأنه أصبح مثلهم فسوف يعيش كلامه :

— يا أسرار ياروحى ، يا امتداد النيل

الثانية مشيت قد الفين ميل

على قلابة متقدر لها تحميل

الفين سنة ويفضل كلامى جميل

تسالى

( تسالى ص ١١٧ )

ونحن موقته المصرى العربى فى كونه شاعر مصر عاصمة  
العرب ، وفى كون العرب شعراء فهو لذلك شاعر العرب وشاعر نصيح  
فى الوقت نفسه :

يقول :

— الليل زمان والنيا روحها فى فمائه

على سماء المسجد الأقصى

أنا عيني عن هذا الأثر ما تغيب

وقلبي عن هذا الأثر ما يغيب

أنا ألى شاعر مصر

/ وأحنا العرب شعراء

الإنسانية ما أيا إن تغيب

عن الشفاعة والضحي والعصر .

( الحضرة الزكية ص ٢٨٧ — ٢٨٨ )

## — ٢ —

ويربط مؤاد حداد — نائباً — فى كل صدام وصراع بين الحركة  
أو المكان أو القطر وبين العروبة ، مؤمناً بتواصل هذا الجسد الممتد  
من المحيط الى الخليج فهاهى « مصر » تخوض حروباً وصراعات ضد  
الاستعمار وتخوض معارك بناء فى الوقت نفسه ويحاول الاستعمار  
أن يوقف زحفها ويعطل مشاريعها وهامم العرب يكافحون ضد  
الاستعمار فى ديوان مؤاد حداد . بقوة الفلاحين وبقوة العمال :

القتال غنوة عربية ، ويورسميد بنت العرب :

يقول فؤاد حداد :

— ورفعت عيني وشفت احلامي رطب ...

صبح القتال غنوة على لسان العرب . ( ص ٨٤ )

— سبع ليالي انا انشوقت

سبع ملاحم بليالي

يايورسميد في احضائك

والسد طفل في احضائك

بنت العرب يا صبي مرفوع .

( ص ١١٤ )

وعدن نشيد ورايات متحدة وبيوتها اولاد عرب :

— يا عدن

انت في الاخبار نشيدى الوطنى

الرايات متحدة

والبيوت اولاد عرب

( ص ٤٢ )

ومصر واليمن دم واحد ، من اجل شمس العروبة :

— لينا ايلنا الى متبرقه

وليت سنة قدام نفعنا الثمن

شمس العروبة تشيع

والدم ينطق شعر

يا كبد مصر وآه يا كبد اليمن

( ص ٢٢ )

ونجد الروح نفسها في شعره عن صنعاء ( ص ٢٦ ) سوريا  
( ٢٧ ) فلسطين ( ٣٠ ) الجزائر ١٩٥٥ عن ( ٤٠ ) ومع هذه المواسم

نسمع صوته. يتحدث عن محسرك مشابهة لمسرك العرب  
في فينتام (٤٧) .

ولذلك حين تخرج السفينة التي أقلت الملك. فاروق لتطرده من  
مصر يخبرنا فؤاد حصاد بانها أقلت بعيدا عن أى «شط» فيه عرب :

— كل الملوك في ميدان عابدين

الشمس في دموعهم تنقع

والركبة الى في رأس التين

عن كل شط عزب تنقع .

( ص ١٠٩ )

ووسط هذا الجو تصبح مشكلة فلسطين مشكلة كل العرب ،  
ولأن الشاعر يضع نفسه شاعرا للعرب ، فقد ملأت قلبه وعينه فلسطين  
وتحولت الى ماء للمطشان وطريقا للمير : يقول :

— ولا في قلبى ولا عينيه

الا فلسطين

وإنا عطشان مائش فيه

الا فلسطين

ولا تشيل ارض رجليه

وتنقل خطواته الجنيه

الا فلسطين

( ص ٣٠ )

حيث تتوقف — عنده — كل حركة الى الامام الى فلسطين .

— ٣ —

ويتحول جبال عبد الناصر الى « ابو العرب » و « كبير العرب »  
وليس رئيسا لهم قيسا على مقلييس العرب في اختيار  
شيخهم ، ويتواز جمال في الوقت نفسه مع صلاح الدين الأيوبي ،  
لاستراكما في محاولة تحرير القدس ، وإن افلح صلاح الدين ،  
فلنلقى قد جطها هدفا : لذلك يقول فؤاد حصاد :

— اغنى في مجتك يا ابو العرب . . .  
يا ابو العرب وادى قلبى في الحروف اتصب  
غنى بليلى ويميون العرب حوال

( ص ٨ )

لهذا فان :

— الفاس الى في يد جمال  
تحرس قبر صلاح الدين

( ص ٢٨ )

ولا عجب بعد ذلك أن يفرد مؤاد حداد ديوانا خاصا لاستشهاد  
جبال عبد الناصر وإن يكرر الوصف نفسه :

— آدى المدارس ودى الشارع ودى العمال  
والفلاحين الاحبة امك يا جمال  
داوم على الحق يا كبير العرب داوم

( ص ٩ )

وينشد البلكون عليه بلسان عربى : يقول :

— يا قلب عبد الناصر

يا ما الولاد يفرحوا /

ويحزنوا ويطرحوا

فيك الشجن والطرب

كل الامهات تجرحه

مدام لسانها عرب .

( ص ٢٤/٢٥ )

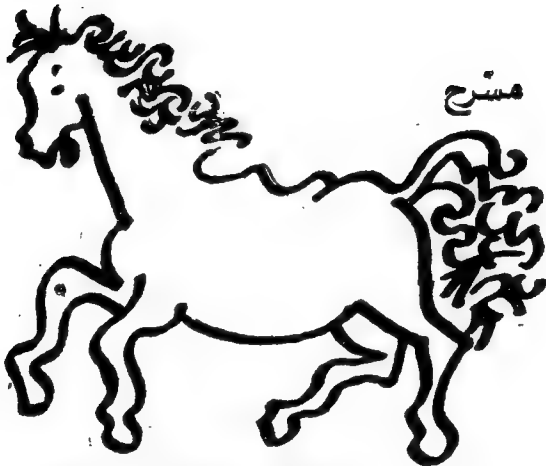
ولا عجب أيضا أن يفرد ديوانا كاملا عن أحداث لبنان  
الآخرة وما تحمله فيها الفلسطينيون بعنوان « الحمل الفلسطيني » .  
ومن هنا يتحول مؤاد حداد إلى مسحراتي من نوع جديد ، « مسحراتي  
القدس » ( التسالى ص ١٣٥ ) فقد ألحت الأحداث العربية الآخرة على

ذاكرة حداد التاريخية ، فراح يرثي الشهداء ، ويذكر العرب بما ألوا  
اليه من تمزق وحسرة .

وهكذا ، تتواكب دواوين مؤاد حداد مع حركة التاريخ العربى ،  
وتطورات أحداثه ، حيث يبدأ بقوة الفلاحين وبقوة العمال ينفخ فى  
الشعب روح القوة والنخوة العربية من أجل البنساء والتصدى  
للمستعمر حتى الانتصار عليه ( قبل ١٩٦٧ ) ثم يمد العرب والمصريين  
بخاصة بنماذج من الشخصيات والأحداث التى تمد هذا الشعب  
بنماذج يحتذى ليقوم من جديد ، فى ديوانه « كلمة مصر » وكذلك فعل  
فى « المسحراتى » ثم فى « نور الخيال وصنع الأجيال فى تاريخ القاهرة »  
وأفرد لكبير العرب على حد تعبيره ديوان « استشهاد عبد الناصر »  
ليثبت روح الاستشهاد فى نفوس هذه الجموع والحقه بـ « الصل  
ال فلسطينى » ثم الحضرة الزكية التى خصصها لبث روح العروبة ماثلا  
قدرته على الالتحام بالتاريخ الأدبى لكتاب السيرة العربية كواحد منهم  
فى عصر لم يعد يكتب بقلمه بل بالكمبيوتر . وأخيرا نجد انتاج آخر  
فى السبعينات وأوائل الثمانينات فى خمس دواوين : رقص ومغنى ،  
لا وأنت الصديق ، عيل على المعاش ، النقش بالأسلكنى ، مواويل :  
وفيهما نحس جانب السخرية والمرارة والتعذرة « الشمرية » الفائقة  
فى العمامة المصرية بل فى الشعر الحديث التى تضيع مؤاد حداد  
فى مصاف أكبر شعراء العصر الذى نعيش فيه خاصة وقد « افلح  
مؤاد حداد » فى تذويب الحائط الزائف بين العمامة والفصحى  
وفى إثبات قدرة العمامة على أن تكون فصيحة وهو موقف يتوازى -  
كما أسلفنا - مع موقفه المصرى العربى الذى رأيناه فى كل تجليات  
موقفه واتجاهاته نحو الوحدة العربية والقضية الفلسطينية .

وأخيرا :

إذا علمنا أن مؤاد حداد « مترجم » مخلص من الفرنسية  
التي يجيدها ، الى العربية التى تنضوى فى قلبه ، أدركنا مغزى أن يتوجه  
شاعر بهذه الثقافتين العربية والأجنبية الى الكلية بالعمامة ( الفصحى  
أن صح تعبيرى ) . انه الانحياز الواعى الى أصحاب القدرة  
على البناء والحرية الى الشعب العربى .



## الشاطر حسن واكتشاف قانون الخيال الشعبي

على ابراهيم

من سحر قوة الخيال الشعبي ، الجامع في تصوره ، للبطولة الخارقة ، لهذا البطل الشعبي الذي هو دانيال ، قاهر للمستحيل ، قادر على تخطي العقبات واختراق الصعوبات الجسدية ، عبور حواجز الطبيعة وحدود الزمان ، بشجاعته الفائقة ونكاؤه الحاد ومعرفته اللاحدودة ، صاغ فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف معا « الشاطر حسن »

في سجن الواحات الذي احتواها بين مئات من المنضلين المصريين .  
لخمس سنوات كانت طويلة كالأبد ، وفي اللحظة التي انهيها فيها الشاعران  
صياغة عملهما الرائع الذي أنشده المعتقلون ومثله في فرح ، في غياب  
السجن القرمزي الأطراف ، وفي صحراء لا نهاية منظورة لرمالها القاحلة  
الصفراء ، كنا قد أكدنا على التواصل والتوحد التام مع روح الملايين  
من الكائنات . فكان بمقدور هذه الروح بخلها الخصب أن تستخرج  
من ظروف الحياة والعمل الشديدة القسوة كالوت بواحد أمل أخضر  
يشرق مع الشمس ويزهر في الربيع ويتلون بالبهجة والأخضر .

هذا هو سر الجمال الخفي في الحكاية البسيطة ، الواضحة في  
رموزها ومعانيها ودلالاتها ، لم تكن حكاية الشاطر حسن إلا تواصلًا  
بدون انقطاع مع هذه الروح وصل إلى حد الامتزاج والتوحد والانصهار .

وبدلاً من أن تباعد سنوات السجن الطويلة في الصحراء بلونها  
الأصفر القابض كلون الموت وسماها القفية ، بين المسجون وزاده  
الأصيل من روح الشعب كما أراد ذلك مسجته ، فاتها قلاتهم إلى  
اكتشاف قانون الحياة الروحية لهذا الشعب الذي واجه به حكيمة الطفلة  
والغزاة ، وتجاوز ظروف القسر والقهر والسخرة التي فرضها حثالة  
من الحكام والسلطين والغزاة ، واستطاع الشعب بهذا القانون أن  
يعزل جلاديه في خانة واحدة بعيدة بأن يجعل منهم موضوعاً للسخرية  
والاستهزاء وأداة للتفكير والتندر في حكاياته ومسابراته .

وكما كان الظلم بين العصف وأصح والقهر والقمع لا يحتاج إلى  
تبرير من الحاكم الظالم جاءت الشخصيات في الخيال الشعبي نموذجية،  
نماذج الخير والشر ، الشجاعة والجبن ، المروءة والخسة ، البطولة  
والهوان ، هي نماذج متقابلة في صورتها النقية تعكس الواقع الذي  
بلغه جلية . وكانت صورة البطل الخارق ، هي الصورة التي خلقتها  
الخيال الشعبي للتعبير عن روح المقاومة والرفض والتبريد التي فُشل  
الغزاة في اجتثاثها . ومنعت به آمالهم ، واحتفظوا بها في مكتون القلب  
وزادوا غمها وتغنوا بها في لياليهم المقمرة بعد الغناء . فكانت هي  
الأمل الذي لا بد أن يجيء ويتخطى حواجز الزمان والمكان ويفتح لهم عالماً  
جديداً من البهجة ونفارة الحياة . وإلى أن يأتي زمانه فإن حكيمة الحياة  
النافضة تسبقه — لتكون عوناً لهم على الاستمرار والتجديد .



وعندما كتب مؤاد حداد ومثولي عبد اللطيف ، ( الشاطر حسن )  
كنا قد استطاعنا الولوج إلى هذا السر وتحويله إلى سلاح يفتك بمرامى



سجانيه فسجنهم الذي ترامت أطرافه هو مكان لا محذور في المكان  
ولامتداد في الزمان ويشكل المكان والزمان عجزين يشغلان حيزا في عقل  
ووجدان الشاعر ، وأصبح موضوعا خارجيا قد يقيد الحركة والنقل لكنه  
لا يقيد الخيال والحلم .. فالخيال والحلم كما قاد حركتهما الشعرا  
نؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف فأنصب ملكهما يصوغانه بالطريقة التي  
يريدونها وفقا لروح البراءة والعذوبة النقية . وكانت حكاية الشاعر  
حسن صورة زاهية ونغما عذبا وأنشودة الأناشيد .

والشكل الفني للشاعر حسن ، هو شكله له خصوصية وتفرده بين  
الأشكال الفنية ، فلا هو مسرح أو دراما أرسطو ، ولا هي قصيد درامي ،  
أو حكاية ، فالشعر والحكاية والدراما تتصافر جميعا في اقامة مسرح هذا  
البناء الدرامي الذي يستوعب الخيال الجامح في مضمونه الأسطوري .  
فالبطل الأسطوري الخارق الذي تتجاوز قدراته المألوف والمعتاد هو  
ثورة على الحياة المألوفة العادية والرتيبة ثورة على الملل والعناء  
والضجر الذي يعتاده الناس ، ثورة على تقاليد الخضوع والرضوخ  
يرتادها الشكل الفني فتفتجر الحكاية لتخلق جو البطولة الخارقة التي  
هي ضد الحوايت التقليدية . فالشاعر حسن ، هو ابن ملك ولكنه  
فارس مغوار ، يتحدى الأهوال ، وينهض الحواجز والصعاب لا لأنه  
ابن ملك لكن لأنه تعلم في مدرسة الشعب وتربس على القوة من العداوة  
والصبر من الصيد وقيمة العمل من الزراعة وصاغها الشاعر في ترنيمة  
غنائية :

« الشاعر لابس ياولاد  
جلايبه صياد صياد  
الشاعر اللي لابسهم  
انتليذ في مدارسهم  
واتلى من كراريسهم  
ولا يوم عن مبداهم جد  
وفي مقطع آخر :  
بقوة حدادين  
وبصير الصيادين  
شاطر حسن منقطع  
فوق المهرة متريع  
والدم في حده ينبع  
والنينا تهون على مين  
فيم الفقر المساكين

ولا يلجأ المؤلفان الى حيل فنية مألوفة للتأكيد على المضمون الفكرى ، بل يصل التأكيد في بنية العمل ذاته ، فينتقل من الحكاية ، حيث يتحول البطل لاسطورة ينسجها ويصورها الراوى ويستخدم فيها ضمير الغائب الى الاقتراب شيئا فشيئا من البطل حتى نحس بقربه اليما عندما ينتقل الراوى بمن صية الغائب الى ضمير المخاطب فيصبح البطل واحدا منا .

« هنالك يا شاطر حسن ، كل حب السولد وعز الملوك ، لكن انت من صغر سنك لك هم اكبر مفرم بالفروسية ، تحب الرمح في الخلا الواسع والقزح فوق القنا والسهلة في الريح جل من انشاك » ثم يتطور البناء ليصير الشاطر فينا ، واحدا منا ونحن منه عندما يصير لحنا وغنوة .

لك قلب زى الحيلة سهلت في الريح  
كبدى ياكبد اليتامى جريح  
نارمى يا شاطر حسن

وسرعان ما يعود الى تفريب البطل ووصفه من بعيد بضمير الغائب « وكان سرج الشاطر حسن حياته بالنهار وأحلامه بالليل على مهرة من اكرم الخيل » وفي هذا التتابع ما بين التفريب والتقريب الى التوحيد في بوتقة الوجدان الشعري ينبع انسحر الفن من هذا التتابع الذى ما أن ينتهى حتى يبدأ وما أن يبدأ حتى ينتهى .

فالمضمون ليس ترديد الشعارات أو جعل ثورية أو جعل بليغة مؤثرة ، أو اغنية صاحبة الشعارات ، أو دراما تنزع للتشخيص ، مناقضا للشكل الارسطى الذى ينتهى عادة بحالة التنويه والتطهير في ابناء الشعب روحا وحياة ، تحول فيه العلاقة بين الجمهور والمشرح الى توحيد تام ، بين النص والجمهور في جو يخلق المتعة والالفة .

يتخذ مجرى الصراع في بناء الشاطر حسن شكلا مختلفا ، بل مناقضا للشكل الارسطى الذى ينتهى عادة بحالة التنويه والتطهير في الختام فهو في الشاطر حسن كما الحياة ، ما أن يبدأ الصراع حتى ينتهى ليبدأ من جديد في خط لولبى متصاعد يأخذ في كل دورة شكلا جديدا ، كما هو في قصص ابو زيد الهلالي سلامة وسيف ابن ذى وزن وعلى الزبيق ، فالصراع يبدأ بين الشاطر حسن والمهرة فردوس في مواجهة زوجة الاب التى تريد التخلص من المهرة كعقمة للقضاء على الشاطر

حسن . ويهاجر الشاطر حسن على ظهر المهرة. فردوس حيث يعمل مع الحسادين والصيادين والجنائنية . ويهدا الصراع الى ان يعود من جديد في شكل ومستوى جديدين ، بين الشاطر حسن في مواجهة الفرسان من اجل التسابق على الحصول على لبن اللبنة . وهو صراع يختلف فنيهما الصراع الاول ينتهي بالهجرة من مملكة ابوه ، فهنا الصراع ينتهي بالنصر بفضل متعلمه الشاطر من مدرسة الشعب ولكن الملك يتذكر لعوده ويمنع زواجه من ست الحسن ويطردها معا ويتحلى الشاطر بالصبر ، ليظهر الصراع من جديد عندما تهاجم جيوش الأعداء مملكة ست الحسن ويقتل الشاطر ملك الأعداء ويحقق النصر التام بمساعدة المهرة فردوس ويحاول قادة الجيش والتجار والوزير أن يسلبوا البطل بطولته ولكن أبناء الشعب هم الذين يؤازرونه حتى يعترف الملك به وتنتهي الحكاية بفناء الشاطر لابس يالود التي غناها كل المعتقلين في سجن الواحات سنة ١٩٦٣ عندما قدمت لأول مرة في شهر رمضان لتحقيق هذا التوحد والانصهار ما بين المسرح والجمهور وهو المشهد الذي تكرر عندما عرض للمرة الثانية في قاعة الاتحاد الاشتراكي سنة ١٩٦٥ .

وما بين سنة ١٩٦٣ عندما قدمت الشاطر حسن لأول مرة في سجن الواحات وما بين ١٩٨٥ عندما أعاد تقديمها المخرج أحمد اسماعيل ، كان هناك كتاب ومخرجوا مسرح يراندون طرقا غريبة واساليب عجيبة بحثا عن التراث وعن شكل مصري للمسرح ثارة في الطقوس ، او عودة لاستلهام البطولات والأحداث التاريخية الكبرى ولم يلتفت أحد الى الشاطر حسن من الكتاب او المخرجين او النقاد ، فطواها النسيان كما طوى شاعر بها فؤاد حداد ، الذي كتب ٣٣ ديوانا من الشعر لم ينشر معظمها بينما ذهب متولى عيسد اللطيف الى بلدته في المنصورة بحثا عن مكان بعيد عن المصخب .

ولكن المخرج أحمد اسماعيل الذي تميز تجربته المسرحية بمحاولة تقديم صيغ وأشكال جمالية في المسرح تقترب من هوم الانسان المصري وتصنع تواترا ما بين التراث الحي في وجدان الناس وأعرض المسرحي ، بادر الى تقديم الشاطر حسن ، على مسرح وكالة الغوري طوال شهر ديسمبر سنة ١٩٨٤ ، وبالرغم من وعورة التجربة لأن هذا النص بالنسبة لمخرج كلاسيكي يستعصى تقريبا على الإخراج ، ولابد له من اجراء تعديل كبير فيه ، الشيء الذي يعنى همه . ولكن لأن أحمد اسماعيل ، اختار من البداية ولوج طريق الكشف عن مسرح شعبي وجد في الشاطر حسن نصا يحقق له مراده مقدمه كاملا كما هو وينتس طريقة كتابته ، وهو الإنتاج الحقيقي له كمخرج ، استطاع أن يجتذب الجمهور ليفنى تلقائيا في نهاية العرض :

**الشاطر لابن يولاد**

**جلابية صياد صياد**

**وطاقيه حناد حناد**

وكانت الخشبة اشبه بالمصطبة التى نقلت احياء الاقتراب الفعلى  
بين الجمهور والعرض دون اى استعمال .

والشاطر حسن كحكاية يرويها الزواء ويشترك فيها كل  
الموجودين على الخشبة حتى فرقة ابو ضيف للالات الشعبية ، وكان  
الانتقال من راو لاخر يتم بليقاع سريع ليحطم بواذر الملك ويحقق المنعة  
بدون دهشة وعنفما يروى الممثل فهو يقترب من الجمهور ليصبح فردا  
منه وعندما يشخص فهو يتبعد ليقتررب من الشخصية ، ولكن بدون  
تقمص أو تفريب ، فكان التشخيص احياءا ورمزا اشارة للشخصية ،  
وليس تقمص لها ، ثم الى ان يتطور الحدث الى الامتزاج والتوحد  
لا بين الممثل والشخصية ، ولكن بين الممثل والجمهور ، عنفما يغنى  
الراوى ، أو الرواية ، فكان هذا التقمص يتم بين الممثل وموضوع  
روايته فهو يحتفظ بجلده ويتقمص روح الشخصية الأخرى ، وحتمزج  
روحه بروح الشخصية وموضوع نضالها دون شكلها . ولذلك سرعان  
ما يتوحد الجمهور عرض مع المنصة وتنتهى الفوارق الشكلية بين الممثل  
والمترج او بين الراوى والمشاهدين ونصبح ازاء شحنة عاطفية متوهجة  
بالحماس ، متاججة بالانفعال .

ورغم ان الممثلين كلهم من الهواة بالنسبة لهذه التجربة التى تحتاج  
الى ممثل كبير فقد ظهرت امكانيات جيدة وبالأخص ( محمد عزت ) الذى  
قام ايضا بالاشراف الموسيقى ، وكان المخرج قد جمع نوتها من  
اصحابها الذين لحنوها فى معتقل الواحات — وكبمثل استطاع ان يحقق  
رؤية المخرج ، فكان ان انتقل ببراعة من الرواية للتشخيص ومن  
الاشارة للشخصية من بعيد الى التوحد والانصهار فى موضوع نضالها ،  
وكانت حركته تتميز باللفتات البقطة التى تمى مواقع التقابل والتقاطع  
بين فترات السكون والحركة البطيئة والحركة السريعة او الرماية  
المختفئة ، ومن الاشارة الى حالات اليأس والهزيمة ، الى احياء ببواذر  
الانتصار ومن حالات الترقب والتوجس الى حالات التهلل واليسر  
والفرح .

أما الديكور فقد احتفظ بحالة الانسجام مع جو العرض فهو لا دور  
 درامى له انما يكسر جو الرتيبة والجمود ويقدم رموزا والاشارات دالة على  
 مضمون العرض مثل رمز الهلال الأبيض ، أو تزئين الخلفية ، وملابس  
 الممثلين كانت ملابس فلاحات وفلاحين بعيدة عن جو الاسطورية وقريبة  
 من الناس العاديين في لغة اشارية واضحة الى أن الأبطال هم من أبناء  
 الشعب وتزيين منا جدا .

أن الشاطر حسن ، مثل كل أعمال هؤلاء حداد ، عمل زاخر  
 بالاكشافات والقوانين الخاصة بروح الشعب التى هى في حاجة الى  
 الكشف والحراسة الدعوية .

### من مبروت

ديابه مائسة في هز طويل

أقت على دماغك دليل

عشرة آلاف جرحى وقبيل

بيشربوا معانا سجيل

وطفل رابط راسه بثلاث

ينفع يكون صورتين منى

صورتين في سنة وفي سن

وان كنت بانسى ما بينفانى

ف.ح

# بكائية إلى

أبو العلا غمارة

أنا باحب الشعر والناس والخيطنان  
وياحب شاعر كبير عيونه ميت فدان  
مع أنها ٠٠ عمرها ٠٠ ما طلت من الجرنان  
وازاي تطل !! وهيا لابسها محوم البردان  
واقفها مع الشقيان  
بانيه مع البنينان  
طالعه مع الانسان  
شايه الحجر صبولان  
من بحرى لأسوان



مسهراتى ٠٠ مفراتى ٠٠ بتتده-لين  
الأرض صاحبه وللصاحب نايمين  
( اصحى يا نايم ٠٠ وحد الدائم )  
دا صوت مين لالى جى يحدتنا  
دا صوت ابونا فؤاد  
صاحنا قبل الميعاد  
دا صوت مين لالى جى ييكينا  
دا صوت حادينا  
يحدى فرد عليه  
بعد للزمان ما يفوت !!  
حادى يادى سيد محمد البغدادى



في صدر من للكلمة مزروعة  
وف شرع من للكلمة مسموعة  
فازله بالتوحيد  
ما توحدهوا يا ناس  
دا صوت رمضان ١٠٠  
دا مادنه ماده بالآدن  
دا جرس  
دا فرس

فرس بيرمح في الارمال من زمان  
لاهل يوم صنفته  
ولا ميا حتى نسيته  
لكن نسيناه ٠٠  
وحن لظه ما جاء  
زعقنا قلنا الله  
ومين يصحيننا  
ومين يبكيننا  
ومين يوريننا  
راح للى صحانا  
راح للى بكانا  
راح للى ورننا طريق للنور



وعرفنا طبعنا خطوته  
وبسمته ٠٠ وسخطته  
لايد من لقتين  
للجوع وناكل  
الهزيمة وننقص  
الحياة والموت ،

لكن ان كان لايد من شىء  
كان لايد ما تموتشى يا عمو فؤاد  
وان كان لايد ليا من لازمه  
فاننا لازمتى  
( اوصى يا نايم ٠٠ وحد الدائم )  
عمو فؤاد مات  
ماتوحدهوا يا ناس ٠٠ عزوا السكات

بكلامه المجدور سكر نيات  
 بكلامه المقتول كما للمضلات  
 بكلامه الى مشى ٠٠ وبالنيات  
 ذا كلام مجود وبالسبمات  
 صلوا للخمس صلوات  
 تيجوا للسبع شمعات  
 عمو فؤاد ما مات  
 عمو فؤاد جى مع الحيات  
 مش رايع مع لالرائات  
 عمو فؤاد بيميش  
 فى قبة ابو لالريش  
 فى الريف وف التنايش  
 وف ترتشات لالخن  
 وف كل قايم يقاوم ويهد فى المفتري  
 وف كل قايم يقاوم ويهد فى اللظام  
 وف كل كلمة مقاومة



( حلفتكم بالنعمة )  
 بعد ما تقرؤا عليه سورة او آية  
 ازرعوا ديوانه فى الأرض رايه  
 خطوه يطول لالى بيتجهى فى قرليه  
 فديوانه حربه وفاس ومدرايه  
 وعروسه متخنيه وعريس ومرايه  
 وعصايه  
 بتهش فى الكتاكيت  
 وتخوف للفساريت ٠



من اشعار فؤاد حداد

شريان فلسطيني

يارب علمي العطش والجوع

واجعل لعيني دموع

واجعل لقلبي ضلوع

واجعلني صوت الشهيد

في النبض والتهديد

شريان فلسطيني شجر مزروع

في الأرض جدر وفي الليالي فروع

\*\*\*

المعارض

انا في أرض المعارض والا في الجرنان

من قد ايه والا ايه واقف في اى زمان

حاسس بصف من الكافور الاخضر ما عطش بيان

قليل ما عشت في عرق مغلوب وجسم قتيل

مضروب بشوكة ذهب

واخذ عليكي ينسبي

عشر سنين هو باستنشق من القضبان

\*\*\*

( شهادة ادب )

يا عم ياللى سطوحك من خيالانى

من صفحة بيغفروا فيها الماضى والاتى

لا حلت حلم في حياتى يقبل التكنيب

ولا عشت ليلة في حياتى تقبل التكنيب

واخذ شهادة ادب من بيت حسن المصرى

\*\*\*

الضمير

طول السنين بنغنى ونجاهد

ونشق مطلع اغنيه في الضى

وانا اسمى عبد الله النديم شاهد

كان الضمير المصرى دايمًا هـى

# الزى مات مبكراً

وجيه عبد الهادى

نقرت عظم الشباك بمقحمة الاصبع ... أرعفت للسمع ... لم  
يات من الداخل رد ... ! برفة، أنزلت من يدهما كوب اللبن الى الأرض ،  
تقدمت الى الباب ... طرقت بهشدة ... لكن الصمت ما زال هو الصمت  
... نظرت من ثقب الباب ... باطنا القدمين يصدمان نظر المتطلع ... !  
- يادى المصيبة ... الرجل ما بيردش ... يا عم زقزوق ... !

... لا ... لا يا نسمة ريح طيبه فى قفيظ حياة جرداء ... ! لا يارشفة  
ظهر ونقاء ... فى عالم عريضة ومجون ... كف يدك عن طرق الباب ... !  
العلب موشك على السكون وبات السمع على وشك التلف ... !  
- يا عم زقزوق ... رد على ... جاربنى ... !

... ها ... ها ... تطلبين المستحيل ... انى لخلق أصابه الجفاف  
ولسان لحقه الضمور من قحرة على مناجاة فم رطب ولسان مشحود  
الهمة ... ليهديك الله حتى يرتاح بالك ويهدأ قلبك الذى هو دائب الطير  
من زمن ... ! لكن لكل اوان كتاب ... معنى من روعك ولا تراع ... فوجهتى  
هى حيث السميع العظيم .

- يا عم زقزوق ... ! يا عم زقزوق ... !  
يا حج مبروك ... يا ابو احمد ... يا زينب ... يا أم نجيب ... !  
عم زقزوق ما بيردش ... !

- ربحى نفسك يا ملك ٠٠ للراجل عجز ولا يستطيع حل المشكلة ١٠٠ !
- يا راجل ٠٠ هو ده وقت هزار ٠٠ للراجل ما يعرض ٠٠ !
- يا خالة زينب ١٠٠ ! - يكون جلاله حاجة يا بنتى ١٤٠٠ !
- وجاءت زينب بائمة الخضار ٠٠ وقام الحج مبروك وعلى طرف فمه  
بسمه ساخرة ٠٠
- وسعوا انقه وديه ٠٠ بييد كمطرقة حداد ٠٠ اوسع الباب  
طرقا ٠٠ لكن لا يجيب ١٠٠
- يا زقزوق ٠٠ يا زقزوق ٠٠ غريبة قوى ٠٠ ا كنت كالنصار  
والشرار امبارح ٠٠ ايه اللي جراك ٠٠ !
- ٠٠ تبجع ٠٠ اصرخ كالكلب النابح ٠٠ لن تسمع منى شيئا ٠٠  
فنبس بدافئك الحب ولا الرحمة بالانسان ٠٠ فقط تستمرى الالام ٠٠ تهوى  
كشف العورات ٠ تجمع اسرار الناس ٠ تمضغها ٠ لا تدخل جوفك ٠ بل  
تبصتها في وجه اللسان ولللسان سائل ٠ اذهب عنى ٠٠ يا من تاكل لحم  
اخيك ٠٠ !
- كانت الطرقات العنيفة قد لفتت انظار الناس ، فتجمعوا امام  
الباب الموصد بالمشرات ، تقدم احد الرجال من الجمع المتلاحم ٠٠ داعب  
الباب برفق قائلا :
- « بالعقل يا هو ٠٠ بكل شىء بالعقل » ٠٠ !
- « بالعقل يا حليف للشيطان يا ارقم ٠٠ بالعقل يا ابو الدماء ١٠٠ »
- لا حول ولا قوة الا بالله ٠٠ يا جماعة في نعمتى له خمسة جنهات ١٠
- ابتسم البعض ولولا ان المقام لا يتحمل القهقهة لأطلقوا لأصوات  
ضحكاتهم اللنان ٠٠ !
- « خمسة جنهات يا كافر ٠٠ ! »
- أقنعوا والحتى ان أحفظ القرآن ضرورة لى ٠ فمهورى وضعضة عيني  
تؤملاتى للمشيخة ١٠٠ حفظت القرآن وجودته ٠٠ وعبثا حاولت أن أريكم  
أننى أعرف كيف أقرأه ٠٠ لكن لم يسمح لى الا بخميس المتأبر وعتافه  
الموتى ٠٠ وبعض أوقات بالتأمرى لتضحكوا على ٠٠ !
- لما قرص الجوع جوفى ٠٠ تطلعت كيف أكون اسكافيا ٠٠ أجدت ١٠٠

• ده عليه ضربة مخرار ، لكنى دلثما كنت اشتهى حرث الارض  
وزراعتها •• !

• عندما يرى احكم بضع جنياهات فى جيبى • يجرنى جرا لى القهى ،  
• هناك المال ينسكب من جيوبى فيتوه فى بحور محافظكم للضخمة او  
الى جيب الملم صاحب القهى الذى يتافقى اجرا من الغالب والمغلوب •• !  
• وكنت انت يا صاحب القمل ، يا شبيه ابن آوى • وايضا معك  
الحاج زفت مبروك كنتما ابطال هذه اللعبة •• !

• ماتت امى وآلت الى قطعة ارض سمعت فيها بتحقيق احلامى •• !  
• ركبتم غاريت القند •• ادركت نولياكم الخبيثة •• هربت من كل  
اغراءاتكم •• حيل الشيطان لم تمجز •• وجاءت سلمى تتغندر ومن ورائها  
الحاج مبروك يعرض على الزواج منها •• احتوانى الحلم الوردى وهربت  
من سؤال عطفى •• كيف بها الجميلة اللينة تقف بزواج زقزوق الضامر  
ذى العينين المضضعتين •• لكنه كان •• وكانت قطعة الأرض هى المهر  
• حتى الارض يا حاج •• الا تتقى الله فى شىء •• !

• لجأت الى القضاء •• وظللت حبيس دكانتى ، لا املك من الدنيا  
• الا عطف ملك التى ترعانى وتشترى لى اللبن كل يوم •• لكن ابليس كانت  
• خطته محكمة وبالأمر حكمت المحكمة بأحقية فى الارض ، والان يقف امام  
• بابى •• يطرق مع الطارقين •• ينادى مع المنادين •• لكن كيف لى ان اسبح  
• ومجاذيفى حطما طاغية أرعن •• كيف لى ان اسبح ويبدأ قد عجزنا  
• لا •• لا •• لا تفزعوا الرأس المكود •• ولتلموا ان القلب به كدر ••  
• دعونى •• دعونى اذهب على اجد الظل الوارف والنفس الطيب ، وريح  
• لا تحصف •• !

• حطوا الباب •• وجدوا قبضته مطبقة على ورقة بحنف •• وكأنه  
• يريد ان يهرسها •• عندما جموا ما امكن من اجزائها المزقة •• قراوا ••  
• اعلان حكم محكمة •• !

رسالة لندن

# هايمت.. أو "أرض الوطن" الرد الألماني على الهولوكوست

أمير العربي

عندما يستعرض المرء حصيلة عام ١٩٨٥ في مجال العروض السينمائية التي شهدها لندن ، سوف يجد أن أهم ما شهدهت العاصمة البريطانية على الإطلاق كان الفيلم الألماني «هايمت» أو «أرض الوطن» — إخراج أاجار راتيز . أنه حدث هام في السينما المعاصرة . وهو حدث لم تهتم به الصحافة العربية بكل أسف ، بالرغم من الضجة العالمية التي أثارها الفيلم في كل مكان عرض به .

وكان الفيلم قد صنع أصلا للعرض بالتلفزيون على ١١ حلقة ، ولكن مخرجه راتيز أمر منذ البداية على أن يتعامل مع تحفته الفنية ، كعمل سينمائي ذي نفس طويل واحد ، يتجاوز المواصفات الخاصة للعمل التلفزيوني . وأصبح الفيلم بالفعل يعرض في دور العرض السينمائي على أربعة أجزاء يستغرق عرض كل جزء منها حوالي ٤ ساعات .

وفيلم «أرض الوطن» .. هو فيلم غير عادي في كل ما أحاط به منذ البدء في التفكير في صنعه وحتى الانتهاء من تنفيذه ويعد عرضه . ولقد أثار الفيلم دويًا كبيرًا عند عرضه في ألمانيا .. حيث كان ١٣ مليونًا

من الألمان يتجمعون مساء الأحد والاربعاء من كل اسبوع أمام أجهزة التلفزيون لمشاهدة الدراما المذهلة التي يزخر بها الفيلم . وكان هذا مشابها للتأثير الذي أحدثته منذ سنوات عرض المسلسل الأمريكي الشهير « هولوكوست » رغم الفارق الكبير بين العاملين .

ان « هاييت » هو الورد الألماني سينماتيا على المسلسل الأمريكي . وهو ليس مجرد فيلم . ولكنه قطعة حية من دراما التاريخ الألماني في القرن العشرين من عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٨٢ . وهو أيضا أطول الأفلام في تاريخ السينما المعاصرة ، حيث يبلغ زمن عرضه ١٥ ساعة و ٤٠ دقيقة و ١٠ ثوان . وقد استغرق العمل في تصويره ما يقرب من العامين . وشيبارك بالتثيل فيه ٣٢ ممثلا رئيسيا و ١٥٩ ممثلا مساعدا ، بالإضافة الى ٣٦٨٣ ممثلا ثانويا ( كومبارس ) . واشترك في تصوير الفيلم واعداد العمليات الفنية له ٥٢ شخصا .

### وراء الفيلم

وراء صنع « هاييت » هناك قصة تستحق ان تروى عن العلاقة بين المخرج — الفنان وموضوعه أو أرض الوطن .. ألمانيا القرن العشرين .

يعتبر ايجار رائيز ( ٥٣ عاما ) أحد الأعضاء المؤسسين لحركة السينما الألمانية الجديدة . وقد أسس مع المخرج الشهير ، الكسندر كلوج مدرسة الفيلم بأولم التي تخرج منها أغلب أبناء جيل السينمائيين الألمان الجدد ، الذين أصدروا عام ١٩٦٢ بيان « أوبرهاوزن » الشهير الذي حملوا فيه ضد السينما التقليدية السائدة أو السينما الوردية — كما أطلقوا عليها .. ودعوا الى ضرورة صنع سينما تتخلص من الأشكال والتقاليد البالية المتهرئة التي سادت في سينما القسلية في ألمانيا ما بعد الحرب . وكانت حركة السينما الألمانية الجديدة التي برزت في أوائل الستينات ، إحدى حركات التجديد في السينما العالمية التي حمل لواءها السينمائيون الشباب في العديد من البلدان الأوروبية وبلدان العالم الثالث .

بدأ رائيز كتابة موضوع « هاييت » منذ خمسة عشر عاما في مدينة أولم . ولكنه لم يكمل كتابته واضطر الى قبول للعمل في أفلام أخرى حتى كان عام ١٩٧٨ عندما أخرج فيلما من نوع الدراما التاريخية تدور أحداثه في القرن الثامن عشر بعنوان « خياط من أولم » . وبسبب بعض المتاعب الإنتاجية ، تم تصوير الفيلم في براغ ، ونسب مصاعب مادية ومهنية

عديدة . وجاءت النتيجة كارثة حقيقية . وفشل الفيلم فشلا ذريعا . وقرر راتنيز الذي أصيب بحالة من الإحباط والاكتئاب ، التوقف عن الإخراج السينمائي ، وابتعد بالفعل عن الأضواء والاستديوهات واختار الحياة في منطقة نائية بأحد الأكواخ في الجبال . وفي ذلك الوقت ، قدم التلفزيون الألماني المسلسل الأمريكي « هولوكوست » الذي يتناول مقبرة الحكم النازي مصورا مسئولية الألمان عما وقع من اضطهاد لليهود . وأثار الفيلم غضبة كافة السينمائيين الألمان الذين رأوا فيه نوعا من النبالة الشديدة والرؤية السطحية التي تتعد عن فهم الآلية الخاصة بالمجتمع الألماني .

وانطلق راتنيز يستوحى من ذكرياته <sup>١٩</sup> قصة عن امرأة طفولته في قريته « هانزك » التي ولد بها عام ١٩٢٢ . وكان ما شجع راتنيز على التفرغ لكتابة سيناريو الفيلم ، الذي يستغرق مئات الصفحات ، تعرض المنطقة التي يقيم بها لعاصفة ثلجية قاسية ، عزلتها عن المناطق الأخرى .. وحيث يوجد راتنيز نفسه سجينا في منزله لبضعة أسابيع .

وبعد الانتهاء من كتابة موضوع فيلمه الكبير ، ذهب راتنيز الى قريته لكي يعيد اكتشاف ذكرياته وملاحظاته الخاصة ، ويتحدث الى أهل البلدة . وقضى بعد ذلك ثمانية شهور في البحث عن المواقع المناسبة لتصوير الفيلم ، حتى عثر على قرية تدعى « فوربن نورث » في نفس المنطقة .. وتقع بين أذهار الراين والروهر والماين .. وهي المنطقة التي قضى بها راتنيز عامين في تصوير الفيلم .

وشارك أهل القرية في المناقشات الساخنة التي انعقدت في المقاهي والحدائق حول الموضوع . وقاموا بإدخال العديد من التعديلات وإبداء ملاحظات عديدة هامة حول بعض التفاصيل وخلفيات الأحداث . واستعانوا في هذا بمذكراتهم الشخصية ، كما أتاحوا لراتنيز فرصة الاطلاع على ما في مكباتهم وخزائنهم من كتب وأوراق وصحف قديمة .

### اكتشاف التاريخ

بعد أن أصابت حمى « هايمت » المثقفين ورجال السياسة وخبراء على الاجتماع في ألمانيا . وبعد الصدى الكبير الذي حققه الفيلم في أوساط المشاهدين الألمان . يطلق راتنيز على ذلك فيقول : « اننى مندهش للغاية من ردود الفعل . ان هذا لا يرجع الى الفيلم نفسه فقط ، لقد طرقت على الوتر الحساس في الوقت المناسب . فالفيلم لا يختلف كثيرا عن أفلامى السابقة . ولكن ما حدث هذه المرة اننى قد صنعته في

الوقت المناسب .. حيث تتوفر الرغبة في إعادة قراءة الماضي عند الناس . فبعد أربعة عقود من النمو الاقتصادي المتواصل ، فإن المشيا الفيدرالية تبدو اليوم وقد أصيبت بأعراض سن اليأس وأصبحت تتوق بشدة الى الثقافة الأصلية الحقيقية .. الى الوعي بأهمية اكتشاف التاريخ والحاجة الى الشعور بالرضا بعد سنوات طويلة من فقدان الذاكرة الجماعية !

### نداء الأملكن البعيدة

بعد نهاية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٩ ، يعود بول ساليون من أحد معسكرات الاعتقال الفرنسية الى قريته « شاباخ » مجهداً متعباً بعد ان قطع المسافة سيرا على « الأقدام » وينضم الى أسرته التي يرأسها والده بائناس ساليون .. حداد القرية . وفي منزل الأسرة ، يمتلك بول في حجرة السطوح ، ويبدأ في تصميم أول راديو في القرية ، وينجح بعد فترة في تشغيله ويقتضى ساعات طويلة كل ليلة في الاستماع الى ما تبثه المحطات البعيدة .. انه يبدو مفتونا بسحر الاختراع . وهو في نفس الوقت يخطو خطواته الأولى نحو رحلته الطويلة لاكتشاف العالم .. المجهول .. فيها وراء القرية والحدود الألمانية .

ان بول هو الحالم طوال الوقت . في «أنداية يقع في حب « أبولونيا » الفتاة ذات الشعر الأسود التي لا اهل لها والتي يزدريها أهل القرية ويطلقون عليها الفجيرة . ولكنها تهرب الى تتزوج من جندي فرنسي . ويظل بول يكتم حزناً عظيماً . ولكنه سرعان ما يستسلم لحب «ماريا» .. ابنة لويس فيجاند وشقيقة ولفريد الصفر الذي سيصبح فيما بعد أحد ضباط المصفاة الهنرية ، ويلعب دوراً هاماً في واقع القرية .

وينجب بول وماريا ولدين هما انطوان وارنست . وتتزوج بولين شقيقة بول من ساعاتي ببلدة القرية . ويذهب ادوارد شقيق بول الأكبر الى برلين للعلاج من النزلات الصدرية التي تعاقب عليه ، ولكنه يفكر على « لوسي » .. إحدى عاهرات برلين ويتزوج بها ويعود الاثنان مما للتخطيط للمستقبل في القرية .

وبعد عشر سنوات من نهاية الحرب الأولى ، يترك بول والده قائلاً انه سيذهب الى بار القرية لتناول قدح من البيرة .. ولكنه يخفى تهماً ولا يعود الا بعد ٢٠ عاماً . وبين هذا التاريخ وذاك ، تقع أحداث كبرى هامة ، وتعتقد حياة الشخصيات .. تظهر لجيل جديدة .. تولد قيم



جديدة ، وثبتت قيم أخرى .. ويكون العالم كله قد شُدد انظاره الى الدراما العنيفة التي تجرى في ألمانيا والتي تجر الدنيا بأسرها اليها . وتستمر الدراما حيث تبدأ مرحلة جديدة من نقطة الصفر في ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية وتستمر حتى وقتنا الراهن .

وتعتبر شخصية ماريا هي المحور الرئيسي للفيلم . وهي تشهد كل ما يقع من أحداث وتنعكس عليها تناقضات الواقع . وهي الشخصية الوحيدة التي لا تغادر القرية .. وهي نموذج للشخصية الواقعية التي تخضع بشكل ما ، لتقاليد السلوك في القرية ، وإن كان تطور الأحداث يؤدي بها ويغلب الشخصيات الى الهرب للطم بتحقيق أشياء أخرى .

### الطم الأمريكي

ينطلق الفيلم من الأسرة كوحدة صغيرة تتفرع وترتبط بأسرتين أخريين ، وهي تمكس صورة واتعية للملاقات في القرية ، أو في ألمانيا كلها قبل الصعود النازي . ويعتبر الفيلم بأكمله ، تصويرا مذهلا لتدهور التماسك الأسري وتفكك أفراد المجتمع الواحد واغترابهم ، حيث يختار كل منهم طريقته الخاص طبقا لمتعلقاته وطموحاته الخاصة ، على خلفية من التطورات السياسية والاقتصادية والتاريخية التي تفرض اختيارات معينة على كل شخص بما يتلاءم أيضا دراميا ، مع التركيب النفسي لكل شخصية .

هناك ادوارد .. الضعيف المعتل النحبة ، صاحب الشخصية المنسحقة .. الذي يجد عزاءه في « لوسي » الماهرة النافذة الشخصية التي تراودها أحلام الصعود في ظل الوهم الاجتماعي الكبير الذي تروج له الظاهرة النازية في ذلك الوقت . وهي تفكرنا بملامحها الدرامية بشخصية ليدي مكيت .. حيث لا تدخر وسيلة من أجل تحقيق طموحاتها مستخدمة زوجها الذي ينتمى الى أسرة كبيرة من الريف . وهي تتصور في وقت ما أنها قد حققت حلما قديما من أحلامها بأن تصبح شخصية هامة تتجمع حولها الأضواء عندما يصبح زوجها ادوارد ، عمدة للقرية . وتستقبل هي في صالونها كبار أعضاء الحزب النازي والجيش . وتحقق حلما آخر عندما يبنى لها ادوارد قصرا كبيرا يحتوى على خمسين نافذة ، وهي تفسح في حجر الأسس لذلك القصر مأساة زائفة ، رخيصة ، دلالة على زيف البناء كله .. الذي سرعان ما ينهار مع انهيار الحلم الكبير بهزيمة النازي في الحرب . وتحول هي أن تنقل بالولاء ، وتسعى للترحيب بالنموذج الجديد القائم هذه المرة مع جنود الجيش

الأمريكي الذي يحرر القرية . ثم يبدو أنها تسعى أيضا الى اغراء بول  
سايون نفسه الذي يجسد لديها رمز تحقيق الحلم ، ولكن من طريق  
آخر مختلف . . من الطريق الأمريكي . فهو يعود بعد ان أصبح احد  
كبار رجال الاعمال الأمريكيين . . يمتلك المصانع والشركات ، ويساهم  
في ادخال الاحتكارات الأمريكية الكبيرة الى السوق الاسيوية بعد  
الحرب .

ويختار انطوان طريقا آخر : فهو كشخصية حاملة ، يهوى  
التصوير منذ طفولته ، ثم يعمل مصورا سينمائيا في الجبهة السوفيتية  
اثناء الحرب . ويعود بعد الحرب لكي يؤسس مصنعا للعدسات  
البصرية . ويبدأ في تحدي نفوذ الاحتكارات الكبيرة التقليدية ، ويحقق  
حلمه الخاص . ولكن على حساب أشياء أخرى كثيرة يفقدها بالتدريج .  
لقد تزوج وأصبح لديه ثلاثة أبناء ولكن علاقته بأسرته تبدو في المرتبة  
الثالثة من اهتماماته وتتلاشى أيضا علاقته بابه — ماريا — تدريجيا  
حيث ينفهم في صراعه ضد الشركات المنافسة . انه جزء من آلة التحول  
الاقتصادي في ألمانيا ما بعد الحرب .

أما الشقيق الآخر — ارنست — فهو الحالم بالطيران منذ ان كان  
طفلا صغيرا يلعب بالطائرات الكرتونية . وهو يلتحق فعلا كضابط  
بسلاح الطيران النازي . ويشترك في الحرب ويلقى الهزيمة ،  
ويعود يملؤه روح الأثنية والانتهازية والرغبة المجنونة في التثبيت  
بالتحليق الفردي فوق الواضع . ويختار مهنة المتاجرة في العاصيات  
والاثاثات القديمة ومخلفات المنازل وكل ما يمكن ان يحقق له الثراء  
السريع ولو عن طريق غير مشروع . ويصل جشعه وشرافته الى حد  
محاولته الاحتيال للاستيلاء على منزل الاسرة القديم بالقرية  
من اجل هدمه والمتاجرة بأثاثه . انه شخص منقطع الجذور يفقد  
تماما علاقته بواقعه وبيئته . وهو يعجز عن بناء أسرة . فعلاقته  
بالمراة أيضا علاقة انتهازية انانية . انه يتخلى عن الفتاة التي يلتقى  
بها اثناء الحرب ويرسلها لكي تحيا مع أسرته . . لكي تتولى  
ماريا رعايتها بعد الحرب .

وتتعلم ماريا التي ظلت طويلا في انتظار عودة بول ان تحلم  
هي أيضا . وهي تجد حلمها في « أوتو » الذي يأتي الى القرية  
قبل الحرب كأحد المهندسين الخبراء في شق الطرق السريعة ثم  
يلتحق اثناء الحرب بوحدة نزع الألغام ويلقى مصرعه على نحو  
تراجيدي بعد أن يترك ماريا مع طفلها منه « هيرمان » .

## المترد الجديد

وهيرمان .. هو المترد الجديد . وهو يجسد الجيل الجديد ، جيل أجيال رائتيز المخرج نفسه ، أو جيل ما بعد الحرب ، الذى ولد خلال الحرب ولكنه لم يشارك جيل هنر ولم يعارضه . وهو يرفض واقعته للتخيم برمته ، ويتطلع الى عالم أخو جديد . ويبدأ مراهقته بعلاقة عاطفية عنيفة مع « كلارشن » الفتاة السمراء التى يرسلها ارنست الى منزل الأسرة . وتتف أسرته كلها ضد العلاقة الغريبة ، وتلجأ ماريا بمساعدة انطوان الى تهديد الفتاة حتى تتخلى عن هيرمان وتترك البلدة بأكملها . ويتحطم أول ختلم لهيرمان ، الذى يترك القرية أيضا مبتعدا عن أسرته ، لكى يشق طريقته الخاص فى عالم الموسيقى ، حيث يصبح فى النهاية أحد الموسيقيين المشهورين بمستقبل كبير . ويتولى بول سايون نفسه فيها بعد تحقيق طموحات هيرمان ويزوده بآجهزة خاصة الكترونية تساهم فى تطوير موسيقاه . ورغم ان هيرمان كان دائما الابن المفضل لدى ماريا ، فايه لا يفر لها أبدا ما فعلته ضد علاقته الأولى . وتظل علاقته بابه منقطعة حتى تتوفى فى النهاية ويحضر جنازتها .

اما ولفريد فيجاند : ضابط العاصفة الهتيرية السابق ، الذى نراه يسيء معاملة الأسرى الفرنسيين ويطلق النار على أحد الطيارين الأمريكيين الجرحى ، فهو يظل بعد الحرب مخلصا لواقعه وانتهائه العنصرية النازية والتفأ بالطبع فى أقصى اليمين .

وخلال الفيلم نشهد من خلال الدراما المقتنة المنسوجة جيدا ، عشرات التفاصيل التى تزودنا بخلفية دقيقة لتدور الزمن . فنحن نشهد أول سيارة وأول راديو فى القرية ، ونفتقل من مواخير برلين فى الثلاثينات الى جو مطاردة النازى للسيار الالماني ، الى اللحظات القاسية التى يواجهها الجيش الالماني فى الجبهة السوفيتية . ومن دار سينما البلدة القريبة التى تهرب اليها مارلين وبولين أحيانا لمشاهدة افلام الثلاثينات الرومانسية ، الى مطبخ منزل العائلة الذى يجمع الشخصيات كلها فى البداية . ثم يخلو تدريجيا الى أن تبقى فيه ماريا وحدها . ثم يفلق المنزل كله بعد وفاتها . وهناك أيضا التطور من حداد القرى التقليدى الى الطرق السريعة والسيارات الحديثة ، من الجرافون الى الموسيقى الالكترونية .

ويتضمن الفيلم نقدا لاذعا للنمط الأمريكى الذى يمثله بول سايون الذى يعود بعد عشرين عاما لكى يقول لزوجته أنه يشعر بالبنرد وأنه

يريد أن يرفد بجوارها لكي يتدفقا ، بينما يبدو بالنسبة لماريا كشخص غريب تماما انقطعت الصلة به منذ زمن ! .

وهو يفتح حنلا كبيرا بعد عودته إلى القرية ييذر فيه الطعام والشراب لأهل القرية ، ويخطب فيهم متحدثا عن رحلة صموده من القساع في أمريكا . مصورا نفسه كبطل حقيقى عاد لغزو قريته بسيارة الليوزين السوداء الكبيرة وحقييته المليئة بالدولارات والشيكات .

وتصبح ماريا هنا رمزا كلبا لالماتيا التى تموت مع نهاية الفيلم انها الشخصية الوحيدة التى تحمل بعدا رمزيا فى سياق الفيلم . اننا نشهد النهاية التى تشير الى التدهور الذى تحياه الماتيا الفيدرالية التى تبدو اليوم وقد اصببت باعراض من اليأس كما يقول راتيز .

### هليت والهولوكوست

ولا يركز الفيلم على موضوع اضطهاد النازى لليهود حيث يتجاوز هذا الى اكتشاف الصورة الشاملة للوطن الالماتى بعيدا عن التركيز على عقدة الذنب التقليدية التى يرفضها راتيز بشدة . ففيلم « أرض الوطن » لا يتدرج بآية صورة ، فى إطار «الأنامل المتهالكة التى تصنع لتبرير أشياء أو لادانة أشياء أخرى . انه دراما انسانية كاملة تصور العلاقات بين الأفراد فى الماتيا خلال ٦٠ عاما . وتصور التاريخ من خلال شروطه الإنسانية . وهو يسعى لاكتشاف نوعية الاختيارات التى كان يتعين على الناس اتخاذها فى ظل الظروف التاريخية النائدة ابان تلك الفترة . وهو بلا شك احد اهم الأفلام المعادية للنازية وللنكر الفاشى بوجه عام ، ولكن دون أن يقع فى التبسيط والمعادلات الذهنية الساذجة . انه بالفعل لو رد الملقى قوى على التساؤل المطروح منذ نهاية الحرب العالمية الثانية : كيف كان يمكن أن يحدث ما حدث فى الماتيا ؟

يقول الأبجل راتيز : « ان مشكلتنا فى الماتيا ان روايتنا مغلقة على شيء واحد ، التاريخ . ففى عام ١٩٤٥ بدأ كل شيء من مجرد فكرة تافهة ، محاولا أن يحو كل ما حدث من قبل . ان هذا صنع ثقباً عميقا فى مشاعر وذاكرة الناس . ولقد أصبحنا بالتالى عاجزين عن رواية القصص الحقيقية ، لأننا نعملنى من تلك العقدة المروعة التى تجعلنا نخشى من التطلع الى الماضى المقيد بالثقيل الأخكام الأخلاقية » .

وإذا كان مسلسل « هولوكوست » الأمريكي الصهيوني يصور الحرب العالمية الثانية والظاهرة النازية ، كتكهما وتجمعا فقط من أجل القضاء على اليهود ، فإن « هلمت » يتخلص تباهيا من تلك المقعدة المصطنعة ويختار التحدث عن المآسي بأسرها . حقا هناك بعض الإشارات حول ممارسات النازي ضد اليهود ، ولكن من خلال تناول تأثير النازي على المجتمع الألماني بأكمله . فهناك من جهة أخرى ، بلاحقة النازي لليسا، واعتقال الكتاب والفنانيين المناهضين كما نرى من خلال شخصية فريتز ابن شقيق ماريا زوجة مايتاس سايمون ووالدة بول . وهي تشهد ليلة اعتقاله في نفس ليلة الاحتفال بعيد ميلاد الزعيم النازي هتلر .

وهناك أيضا تصوير جيد لتأثير الظاهرة النازية على الناس العاديين في الريف ورسم مصر الكثيرين منهم سلبا أو ايجابا .. هناك ادوارد ولوسي وفيجاند . وهناك من ناحية أخرى ماريا ومارتا واوتو . هناك من يختار مصيره وهناك من تدفعه الأحداث دفعا الى مصيره . هناك من يتحمس للظاهرة ويرغب في الصمود في ظلها . وهناك منذ البداية من يحذر من الخراب الذي سيحل على البلاد ولو بطريقة عفوية رقيقة كما نرى ماريا المعجوز تفعل !

ويصور الفيلم أيضا نظرة النازي للسينما باعتبارها وسيلة دعائية مباشرة .. كما نرى من خلال التفاصيل الخاصة بمسلسل انطوان في قسم السينما في الجبهة الروسية اثناء الحرب . ويعتمد الفيلم عدم حشد أية مناورات تقليدية لعمليات الإبادة الجماعية أو لمسكرات اعتقال اليهود ، مركزا على ما هو اخطر .. وهو تدمير النازي لانكار الكثيرين عن طريق خلق حلم وهمي بتحقيق الذات من خلال الدعوة للانتصار في الوطن الكبير أو الرايخ الثالث . وهو حلم ينهار بالفعل كما انهارت أحلام لوسي وزوجها البائس !

عن « هلمت » و « هولوكوست » يتحدث انجار راتيز فيقول :

« إذا نظرت الى التاريخ بشكل تعليمي فإنيك سوف تتعامل فقط مع أشياء مجردة . فليس من المجدي تقسيم الناس الى أشرار وطيبين ، معارضين ومؤيدين ، متهورين وقاهريين ، راسماليين وبروليتاريين .. إنك إذا اقتربت أكثر فسوف ترى أن كل هذه التقسيمات توجد داخل شخصية الفرد . وهو ما يوضح لماذا كان بوسع نظام مجرم مثل الاشتراكية الوطنية ( النازية ) أن يبيدو

بالفعل غير ضار . على الإطلاق . . لقد سيطر فقط على جانب واحد من شخصية الفرد . وفيما عدا ذلك فقد كان يبدو عليا جدا . وكان يجب ليضاح ذلك التناقض . ولكن ما حدث في هولوكوست ، انهم قد لجأوا الى السهولة والتضليل . هنا اشرار وهناك طيبون ، ويذهب كل واحد في النهاية الى منزله سعيدا مرتاحا . ليس في « هولوكوست » بكلمة اية كلمة و موقف واحد او اشارة واحدة حقيقية ! .

\*\*\*

وشأنه شأن غيره من الأعمال الفنية الكبيرة ، فان « هاييت » يزخر بالمسحيد من الدروس . . ان يريد ان يرى ويتعلم . وهو يحمل من المتعة الفنية والبصرية ما تعجز عن تحقيقه افضل أعمال سينما التسلية الأمريكية وغيرها . وإذا كانت اغلب التلفزيونات الأوروبية قد سارعت الى شرائه وعرضه . فهل تفكر التلفزيونات العربية في ذلك ؟ .

اقرأ في العدد القادم والأعداد التالية

علم اللغة الأمريكي والدراسات الأدبية

« الجزء الثاني »

فرناندو لاثرو كاريتير

ترجمة : د . حامد يوسف أبو احمد

نظرية مقارنة الأدب

في الجامعات العربية عز الدين الناصر

عن شعراء السبعينيات :

الحداثة بين أرواح الماضي ونفط الحاضر

احمد طه

دراسات : محمود الحسني - د . محمد بريدة

# نبوة العهد الآتي

حسن شلنده

- ١ -

- • اذن لا أحد يعلم على وجه التحديد •
- • ما يعلمه الجميع انه غاب عن المدينة وسيقولون ان سالتهم عنه  
مجنون ولا ضرورة للبحث والتحري عما كان يفعله •
- • اذن قص ما تعلمه أنت • فانت صديقه الأوح •
- • كان دائم التحقيق في الأفق ، قليل الكلام ، ذا عينين متسعيتين  
اتساعا مندهشا ، في بداية حياته كان جارا لى ، يعشق  
الحياة بكل مشاعره ، يغمس فيها تماما ، لم يدع شيئا الا وجربه ،  
كان يقول : لا معنى للعيش دون أن تطرق كل سبله ، ولا جدوى  
من رجل يسأل نفسه : ثم ماذا ؟ كان يقرض للشعر ، ويقدس  
للشعراء وينمى من لا يحسن فهم الشعر ، للشعر هو الحق ومن  
لا يعرف ما الشعر لا يعرف كيف يكون الحق •
- • تمارك معه رجل غليظ فعره بأنه لا يفهم شعرا ، لا يدرك  
ما الحق ، وكانت يد الرجل الغليظة تهوى على جانب وجهه  
ويكتفى بزمه المتعمد على جهله بالشعر •
- • ثم ماذا ؟
- • غاب عنى وغابت أخباره •
- • ألم تعلم أين كان في غيبته ؟
- • عاد بعد أعوام لا أذكرها بالتحديد •
- • ألم يقل لك أين كان ؟ ولماذا ترك المدينة ؟
- • عاد لكنه لم يقل شيئا ، ولم يعرف أحد شيئا عن غيبته الا بعد  
أن أعطاني دفتره •
- • أين ذلك الدفتر ؟

.. في بيتي فهو كل ما تبقى من الصديق ، وأنا احفظه تماما  
ولا انسى منه حرفا .

.. الا تسمعى لفتتاح ذلك للدفتر مادمت تحفظه ؟

.. اذن استمع لما ساقوله وكن واعيا عميقا لا تقنع بالكلمات وانما  
غص خلفها فصدى شاعر عظيم وما يقوله الا رمزا .

.. قل يا اخي .

.. و هانذا اعود اليك ايها الأب(١) .. وهناك في مدينتي يقولون  
غاب .. لكننى اعود فقد كنت غائبا .. هناك في مدينتي يغيب  
للى عن نفسه .. لا يذكر الا انه غائب .. حتى هذه تغيب عنه  
بالتدريج فيظن نفسه ان عاد فقد غاب .. معذرة ايها الأب  
وعهدى بك انك تقدر الحذر ، وهانذا اعود . حقا من الخطا ان  
اغيب عنك ، لكن الخطأ قد يعود صولبا ان لم نذهب فيه كأنه  
للصواب .. احس انك تقدر ، لكن ما يشغلنى املا في دوايم  
حبك لى اننى لم الهت في ركاب القطيع قاصدة قصور السلاطين  
وانك ما غبت عنى فقد كانت حبال النور تمتد عبر المسافات مفك  
الى فاستحال ان اكون مثلهم غائبا ويملؤنى للزعم بالتواجد .

.. اين ذلك للدفتر ؟ احضره لى .

.. لا ضرورة لذلك فاننى اخشى عليه .

.. سيكون في امان معى فهو لا يمدو ورقمات وسوف احفظها في رف  
خاص في مكتبتي .

.. هذا الدفتر كنز وكما يحدث لكل للكنوز من نهب وسلب فقد  
يحدث له .

.. اؤكد لك انه سيكون في امان .

.. انت تؤكّد بصق نية ، لكن ايدى الحواة والأعاجم تعبت في كل  
الكنوز وان كانت في سرايب من سرايب عبر دهاليز مجهولة  
الا لصاحبها .

.. حسنا ، قل كل ما تعرفه ، ان لفتتاح الدفتر مذل ، تفيض بلاغته  
من للكلمات . -

---

(١) اعتقد الأستاذ أحمد امين في دراسته لرسالة « هي بن يفتان » السهر وردى  
ان الأب هو رمز لله سبحانه وتعالى . وكذلك اعتقد .



• لا أجد فيها بلاغة ، لكنني للحق •

• أكمل • ماذا بعد الانتتاح ؟

للشاعر : سأقيم معك في هذه المغارة ولن أبرحها وليحترق كل العالم  
إلا المغارة •

الأب : لنى أحب خارج المغارة كما أحبها تماما •

للشاعر : لكن خارج المغارة سيء وقذر •

الأب : تستطيع أن تعيده حسنا ونظيفا •

للشاعر : لا طاقة لى بذلك أيها الأب •

الأب : إذن لست أبنى •

للشاعر : أقسم أنني أبنيك •

الأب : ابني مرشد ومقتدر ، لا يكل ، لا يصمره حزن أو وحدة  
أو غربة ، ينصج من أحزان غيره أملا لنفسه ولغيره ، ابني  
لا يحطم إلا في إطار غيره ، ولأنه مقتدر كبعض أبيه فإنه  
يحقق أملة فيقلب السوء حسنا •

للشاعر : لكنني حسن لم تشوهني قذرة ما خارج المغارة •

الأب : ابني لا يحطم لنفسه •

للشاعر : لا أحلم لنفسى •

الأب : ولا يمكن أن يعيش كما تدعى نظيفا حسنا إن كان في جو  
من السوء •

للشاعر : لكنني لم أعجب عنك ولم تغب عني ، وأنت تعلم أنني لم  
يمسسنى السوء من خارج للمغارة •

الأب : همت خارج المغارة ، والسوء هناك وأنت حسن ، لكنك  
لا تأمن دولم حسنك إن ظل ما حولك سيء •

للشاعر : أنني لبنيك •

الأب : حسنا : قل عما في الخارج •

للشاعر : ألمست تعلمه ؟

الأب : بلى • ولكنني أحب أن أسمع صوت العشاق من أبنائي ،

.. اكمل يا اخي .. لماذا تسكت ؟

.. لقد سقطت الصفحة التالية ..

.. وا اسفا ..

.. لا تحزن فاني استطيع ان اخمنها فلقد كنت خارج المغارة ساعة  
ان كان هو بدخلها ..

.. قل ما تخمنه ..

.. قصور الامراء في اطراف المدينة ، وبيوت العامة في قلبها ، وفي  
كل شارع حساو يصطحب معه زوجته وابنتهما وقردا لهم ..  
للزوجة تمسك بحف كبير ، تنقر عليه .. يتجمع الناس حولهم ..  
يتقاطرون على صوت الدف المتعالى .. تتسع الحلقة فتأخذ  
البنت في خلع ملابسها قطعة قطعة وتشرع في الرقص على الايقاع  
المنضبط .. تتوافق حركات جسدها مع نقر امها .. يطو النقر ..  
يزيد انسجام جسد الفتاة مع الايقاع .. ومامات الرجال تسبق  
الاجساد .. تمتد ، تصبغ للرقاب كاعناق الابل والعيون تكاد  
تخرج من مكانها لتلتهم الفتاة الراقصة .. وفجأة يرفع الحاوي  
صوته فيغطي على صوت الدف ويطلب الى ابنته ان تكف عن  
الرقص .. فتكف على الفور ويتلاشى صوت الدف ويتوجه بحديثه  
الى الرجال الذين احاطوا به وبامراته وقرده وابنته للعارية دون  
ان يخل ..

.. لا يقترب منا الا من يدفع ..

وعلى الفور راح كل واحد يمس يده في جيبه ليخرج نقوده ..  
فصاح فيهم الرجل :

.. لا نريد نقودكم .. فلتبق نقودكم لكم ..

بادره واحد من المجتمعين : ماذا تريد لنن ؟

صاح الحاوي بصوت مرتفع حتى يسمعه كل الرجال : قطرتين  
من دم كل واحد .. فقط قطرتين ويشير الى ابنته .. انها لا تتغذى  
الا بالدم وتستجلبه برقصةها .. من اراد فليبق ومن لم يرد  
فليبتعد ..

انصرف نصف الحاضرين فنقض محيط الدائرة حول الحاوي  
وامراته وابنته وقردهم .. واخذ نفر من الباقين يتردد بين الوقوف

والانصراف الا ان اغلب الموجودين اصروا على الاستمتاع بالفتاة  
في مقابل قطرتين من دم كل منهم \*

تتقدم ابنة الحاوي .. تغرس نايبها في ذراع اول رجل تقابله  
وتغيب لحظة وهي ساكنة للراس .. تهز مؤخرتها في انقشاع  
كأنشى حيوان تلتذ بذكر شديد الفحولة \* ثم ترفع الراس وتعاود  
المسألة مرة أخرى مع الرجل الذى يجاوره \* يعود الرجل بعدها  
أصفر متسرع العينين محمقا في لاشئ ويجلس .. يفتابه الانعام  
ثم يفيق بعد أن تكمل البنات مع كل الآخرين .. ثم تبدأ في  
الرقص على نقر امها وكل المشاهدين صفر للوجوه ، غاثموا  
للنظرات \*

.. سيدى بدأت حديثك بأن قصور الأمراء على اطراف المدينة \* اهذا  
توزيع جغرافى ؟ وإن كان كذلك فالذى نطمه ان ما نبدأ به الحديث  
هو أهم ما فيه ، فماذا عن الأمراء وقصورهم ؟

.. انهم فى القصور \*

.. الا يحكمون المدينة ؟

.. بلى ويجيدون الحكم وانت تعرف مدى لجادتهم بفيل الهمود  
الذى يسود المدينة ولا يكدره صوت يرقضهم \*

.. لماذا اذن اغلقتهم ؟

.. اسمع حتى أنتهى من تخمين للصفحة التى وقعت من دفتره ثم  
سل ما شئت \*

.. حسنا ماذا استمع جيدا \*

.. \* فى مغرب كل نهار يجتمع الحواة فى الميدان العام الذى يتوسط  
المدينة بنسائهم وبناتهم وقرودم ثم يشرعون فى مسيرة ضخمة  
تقدمهم البنات فالنسوة فالقروء فالحواة وتنتهى مسيرتهم عند  
أحد قصور الأمراء .. يجدون الأمير وزوجته الحصاة فى انتظار  
المسيرة .. كل من بالمسيرة يحاولون لصحاك الأمير وزوجته \*  
وتتبارى النسوة فى نقر الدفوف وتتبارى بناتهن فى الرقص  
عاريات عند قدمى الأمير فيشير لزوجته الحصاة فتقادر للجلسة  
وتصطحب معها أحد الحواة الذى يصطحب قرده ويذهب الجميع  
الى للفرشة الخاصة بالأميرة للحصاة \* وينهض بعدها الأمير  
الى غرفته الخاصة مصطحبا واحدة من البنات قد تخيرها  
بغاية \* وتبقى النسوة تنقرن الدفوف والبنات يتبارين فى  
الرقص والحواة يمانق بعضهم بعضا \*

••••• أطلقك تحكي عن عالم مجنون •

•• لهذا رحل صديقي عنه ولم يبق منه الا للدفتر •

- ٢ -

•• وكيف انتهى الحوار بينه وبين أبيه في المغارة ؟

•• من خلال الدفتر علمت ان ابيه اراد له ان يعيد المدينة الى حسنها  
الذي فقده منذ ان تركها الاب •

•• حسنا • ثم ماذا ؟

•• توجد في الدفتر كلمات كانه يناجي ابيه بها ساقولها لك •

• منذ ان تركت المدينة ايها الاب صارت غاية السوء • كان  
السوء هو الاصل • كان وجودك هو الضابط •• كان اهلها فقدوا  
عقولهم او سرقت منهم حتى انت انت الذي لا ينحتر في نفس  
ما دامت حية اندثرت في نفوسهم او تولريت او ستروك في  
اعماقهم • كان صوتك لم يعد قادرا على اختراق آذانهم فساد  
السوء • لكنك تحب خارج المغارة ومن قبل كنت اكرهمم لكنني  
لبنك • ولانك تحبهم فسوف اجبر نفسي على حبهم • لكن ليست  
لى سعة عقلك حتي اعرف وبيقين من الضحية ومن الجاني ؟ لكنني  
ساحبهم لانك تحبهم وتحب كل من خارج المغارة •• فقط قل لى  
من الجاني لأقتله ليعود الى المدينة حسننها للغائب •

•• وهل قال له ابوه من الجاني ؟

•• لم يقل ولكنه اوصاه بالشعر قال له : ان الشعراء هم صوتي •

•• لكن منهم من يقول للشعر وتبدو مندثرا في نفسه • امثل هذا  
لبنك واخى ؟

•• ليس اخوك ولكنه ابني •

•• لا اهم ايها الاب •

•• ان تفهم ذلك الآن • فقط اعلم ان ابني لا يحلم لنفسه ولا يستطيع  
ان يظل حسنا ان كان من معه سيئا •

•• وهنا تغيب صفحة اخرى من دفتره ••

•• وا اسفاه •• الا تستطيع ان تخمنها هي الاخرى ؟

•• في فرصة اخرى •

.. أفن قل كل ما تعرفه .

- ٢ -

ترك المغارة .. علق في رقبته دفتره .. سار يطم - كما  
يقول في الدفتر - بالشمر والقمم وجنود الأب للذين  
لا يقهرون .

.. وهل لأبيه جنود ؟

.. كما يقول هو في الدفتر . نعم

.. ما دام هناك أب كهذا يطم ما يكون خارج مغارته ومقتدر  
بجنوده التي لا تقهر فكيف يسكت عما لا يرضاه ؟

.....

.....

.. لماذا لا ترد ؟

.. ذلك شيء لا أعلمه وليس بالدفتر جواب لمثل هذا السؤال . لكن  
جرى بينه وبين أبيه حوار ربما كان فيه بعض إجابة لسؤالك  
وهذا للحوار مثير في الدفتر .

.. قل ذلك الحوار كما ورد والدفتر .

الأب : « اذهب يا بني الى الجزيرة للنائية الصغيرة الكائنة في  
أطراف البحر الذي يقولون عنه أنه بلا حدود هناك ستجد  
رجلا كأنه الضياء وسط الظلمة أو الإسلام وسط الكفر (١) .  
قل له أبي يأمرك أن تقود الجيش لتنهى السوء من  
الدينونة . ولتقتل كل الجناة .

الشاعر : لكن ما السبيل للوصول إليه ؟

الأب : لن تصل إليه الا سباحة .

الشاعر : أليس ذلك شاقا يا أبي ؟

الأب : اعلم لكنه لا محيل .

الشاعر : فلتقتل انت كل الجناة دون ذلك للتعيب والنجاة ..

الأب : سبقت كلمتي أنى لا أفعل لأحد شيئا إن لم يفعل هو بداية  
للعمل .

(١) التشبيه من « هي بن يقظان » .

• ولنتهى الحوار في الدفتر الى هذا الحد •

• • ألم يقل شيئا ساعة عودته ؟

• • جاء من شارع جانبي يصب وسط الميدان الذى اعتاد الحواة أن يجتمعوا فيه ساعة بدء المسيرة لقصر أحد الامراء ، التفتت به وسط الميدان وعانقته وضمه ضما شديدا • أحسست في حرارة انفاسه امانا لا عهد لى به ولبتسم ابتسامة قصيرة وقال : سوف ينتهى السوء من المدينة • قلت : كيف يا صديق ؟ قال : عائد لتوى من عند ابى ولقد اوضح لى طريق الجنود الذين سيقتلون كل الجناة وينتهى السوء من مدينتنا وتشرق بنور الأب كما كانت • كنت اظنه مجنونا لولا أن تابع لا تظننى مجنونا فدفترى هذا امانة عندك • • لا تحطه احدا • • غلقتل دونه ان لزم الأمر وسوف تعرف منه كل شيء الى أن اعود •

• • ها انت ذا تعود •

• • بل هانذا غائب وسوف تعرف من الدفتر كل شيء وكيف اننى اغيب الآن في سبيل العودة بجث على قطع السحاب في سماء الميدان ملامح وجوه الغروب • اعتلى نصبا تذكاريا لأحد الامراء • وقف فوقه • صاح :

يا ابناء الأب • هانذا الآن آت لتوى من عند أبيكم • حادثته كثيرا • قد لا تصدقون • لكن ما حدث حدث وهو يسمعى الآن ويرانى ويعرف اننى صادق لأن ما ساقوله قد حدث منه لى •

• • اين ذلك الأب الذى أنجب كل هؤلاء ؟

• • انت غائب ولن تعرف مغزى لكلامى

• • بل حاضر امامك الآن

• • غائب عن الأب • سترث وجوده في نفسك ونسيت أنك غائب حتى أصبح الغياب عنك أن تعود اليه

• • انك تهذى • انت مجنون ولا شك  
وجاء صوت آخر

• • لا تلقوا بالاماليه ، سوف يأتى للحواة الآن ولن يصيب له معنى في وجودهم •

• لكنه اكمل حصيلة برغم مقاطعات الآخرين له •

• يا ابناء الأب • اننى سأذهب الآن ، لكن للرحلة طويلة طويلة  
طويلة ستنتهى عند الجزيرة النائية في طرف البحر الذى  
تظنونه بلا نهاية ، فقط أريد أن يأتى منكم من يزلمنى في  
الرحلة لنقتل للوحدة ونعجل للوصول وسوف نعود مع جنود  
الأب الذين لا يظهرون فيقصون على السوء ويقتلون الجناة  
لتشرق المدينة بنور الأب •

• أى جناء يا مجنون ؟

• الجنود يعرفونهم قد أكون أنا وأنت من بينهم • لكن يؤكد  
أن جنود الأب يخطئون ، وعلى أيديهم ستعود المدينة الى سابق  
عهدما ممثلة حسنا وعدلا ونورا • ولا نرى فيها قردا ولا  
حاويا •

• الحواة هم اعظم من بالمدينة

• لم يقل الأب هذا • لكنه قال أن الشعراء هم صوته

• كل الحواة يقولون للشعر

• ليسوا جميعا صوت الأب

• انك تهذى

وتتابع الأصوات المستكرة من الحشد الذى ينتظر الحواة

• مجنون

• لا يدرى ما يقوله

• يبدو أن طول وخفته قد فتك بعقله

قاطمهم : لست كما تقولون ولتسمعونى • اليس بالمدينة سوء  
وقذارة ؟

• بلى بها بعض السوء

• أتريدون أن تعود حصنة ؟

• نعم • نعم

• فليات إذن منكم من يزلمنى في الرحلة الى الجزيرة •

• اية جزيرة ؟

•• التي يقيم فيها قائد جيوش الأب •  
وتكاثرت الأصوات المستنكرة

•• أي لب ؟ وأي جيوش ؟

•• ولأي قائد ؟

•• ما معنى هذا ؟

•• أنزلوه

شعر بامتعاض عظيم وحزن مهول لكن قبسا من نور الأب أضاء  
نفسه وراح ينزل بهدوء عن التصب للتذكاري للأمير وهو يقول : سوف  
تحملني موجة وتضعني أخرى • هانذا أقول لكم آخر كلماتي قبل أن  
أعود مع رجال الأب ، لنفي أجبر نفسي على حبكم لأن أبي يحبكم وانني  
لن أقطع الرحلة الشاقة حبا لكم ولكن لأن تلك هي مشيئة الأب •

نزل عن التصب واستند على ممسك في أذنه

•• سوف آتي معك

•• ابق أنت لتتحفظ للحفتر

سار وحيدا مهيبا وسط الميدان وفي السماء كان وجوم الغروب قد  
تكاثف وشيعته ضحكات أشفاق واستهزاء وراحت جيوش الحواة والقردة  
والنساء والبنات الرافعات تتولفد على الميدان لتبدأ المسيرة هذه المرة  
لقصر أمير الأمراء في طرف المدينة الغربي •

اقرأ في العدد القادم

والاعداد التالية

• قصائد : زكي عمر - جمال فرغلي - عباس  
عابر - عبد العزيز موالى - ربيع الصبروت •  
• قصص : زغلول الشيعلى - علف سليمان -  
كلثوم سنجوسي - إبراهيم فهمي - السيد  
زرد - مسعد قاسم عليوه - مصطفى حجاب •



## الصهيونية غير اليهودية

د. رجينا الشريف

عرض وتعليق : نوح حزين

هناك جوانب كثيرة تجمل من كتاب الصهيونية غير اليهودية للدكتورة رجينا الشريف كتابا مهما . فالى جانب كونه اضافة هامة الى تلك الدراسات التي تبحث في اصول الحركة الصهيونية ونشأتها وتبين اثرها المدمر على حركة التحرر العربية ، يحتوى الكتاب على تتبع دقيق لتطور الفكرة الصهيونية منذ كانت افكارا دينية غامضة مغلقة بدثار رومانسي رقيق حتى اصبحت قاعدة عنصرية واقعية وكيانا تدميريا هائلا . . . وخلال هذا العرض ترجع الدكتورة رجينا الشريف المسميات للصهيونية الى اصولها ونلقى الضوء على الانعطافات الرئيسية في تاريخ الحركة الصهيونية وترصد التحولات التي شهدتها الفكر الصهيوني منذ البداية وتضيء جوانب من حياة الشخصيات الرئيسية التي لعبت دورا في كل هذه التحولات .

لكن الانجاز الرئيسي لهذا الكتاب يأتي من الربط الموضوعي بين نشوء الافكار الصهيونية وظهور ايدولوجية البرجوازية الاوروبية التي كانت الصهيونية جزءا اساسيا منها . فقد كانت الصهيونية نبئا شرعية للبرجوازية قبل ان تدخل مرحلتها الامبريالية بكثير . ويقدر ما تضيء لنا هذه الحقيقة من جوانب لعلاقة الصهيونية بالفكر والادب والفلسفة البرجوازية بقدر ما تدعونا الى اعادة النظر في بعض الاستنتاجات غير الدقيقة حول العلاقة « المتأخرة » بين الصهيونية والامبريالية ، وتفسر لنا الكثير من الاحداث التي تبدو لنا غامضة في العلاقة بينهما .

ويعتبر هذا الكتاب بشكل ما استكمالا لبحث كانت المؤلفة قد نشرته في بيروت عام ١٩٧٧ بعنوان « الصهيونية غير اليهودية في انكلترا » . وقد جاء ليسد فراغا في مجال الدراسات للصهيونية تنبه له الكثير من الكتاب والباحثين سابقا الا ان احدا لم يطرقه بمثل هذا التفصيل وهذه الدقة من قبل .

وعندما كتب الدكتور أسعد رزق كتابه المهم ( اسرائيل الكبرى ) عام ١٩٦٨ ذكر في مقدمة كتابه ان ما أسماه بالصهيونية الاممية او الصهيونية غير اليهودية موضوع يحتاج الى دراسة مستقلة وذلك لأهميته الكبيرة ولتشابك هذا الجزء المهم من الصهيونية وارتباطها بالمشايخ الرامية الى ترسيخ أقدام الاستعمار الصهيوني في فلسطين . وبعد خمسة عشر عاما ظهر كتاب ( الصهيونية غير اليهودية ) للدكتورة رجينا الشريف تدرس فيه باستفاضة وتتبع دؤوب نشأة وتطور الأفكار للصهيونية التي بدأت بالانتشار بين مسيحيي أوروبا غداة ظهور حركة الإصلاح الديني التي قادها مارتن لوتر ، واستمرت تتصاعد لتلتقي بالصهيونية اليهودية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما نشأ عن هذا الالتقاء من اقامة للدولة اليهودية على أرض فلسطين بعد نحو أربعة قرون من ظهورها كنبوءة دينية مجردة .

واذراكا من الكاتبة لاتساع وتشابك الموضوع الذي تخوض فيه اتخذت لنفسها مساراً يبدأ مع أولى الدعوات ( لارجاع اليهود نهائيا الى بلدهم التي منحها الله لهم من خلال وعده القاطع لابراهيم واسحق ويعقوب ) كما يقول بول فلنجهاور أحد أوائل الصهاينة الألمان وينتهي بتحول هذه الدعوة الى واقع عملي بعد ارتباط هذه الفكرة التي بدأت دينية صرفة بقوى الاستعمار والامبريالية التي وجحت في اليهود ( مجموعة من المستعمرين الجاهزين لاستلام أرض تحت الحماية البريطانية ) كما قال جوزيف تشامبرلين السياسي الاستعماري البريطاني في بداية هذا القرن . ودخل هذا المسار ينكشف لنا الاساس الحقيقي لمجموعة الأفكار والخطوات والممارسات وللتسميات التي تشكل أركان المصطلح الصهيوني الأساسية لترتسم في النهاية صورة للصهيونية باعتبارها مكونا أساسيا من مكونات التاريخ الاجتماعي والسياسي والديني الغربي وباعتبارها جزءا موازيا وليس متماثا لتاريخ الصهيونية لليهودية ، بل المسؤول الحقيقي عن صدور. وعده بلفور عام ١٩١٧ الذي اعطى إشارة البدء للتنفيذ العملي للحلم الصهيوني القديم .

ومنذ البندلية تضع المؤلف مجموعة من الركائز التي يقوم عليها بحثها . فتفرق بين الصهيونية باعتبارها أيديولوجية سياسية علمانية ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبينها كفكرة مسبقة للصهيونية اليهودية ظهرت قبلها بثلاثة قرون وبالتحديد مع انبثاق حركة الإصلاح الديني وانتشار البروتستانتية في أنحاء متحدة من أوروبا .

تعرف المؤلف الصهيونية بأنها « مجموعة من الأفكار التي تهدف إلى التحقيق العملي لما جاء في مؤتمر بازل » الذي عقد في سويسرا عام ١٨٩٧ . داعيا إلى إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين . وتعرف الصهيونية غير اليهودية بأنها « مجموعة الأفكار بين غير اليهود التي تهدف إلى تأسيس دولة وطنية يهودية في فلسطين » . « أما الصهيونية فهم ( أولئك الذين يعتقدون أن الأقلية المعروفة باليهود هم شعب مستقل ويجب أن يعود للاستيطان في فلسطين لإنشاء كيان سياسي ذي سيادة » .

ونتيجة لتفاعل هذه العوامل التي يختلط فيها الأسطوري بالعلمي أخذت الصهيونية مسارا متراجعا تبلور في النهاية ليصب في طاحونة الاستعمار البريطاني الذي كان في فترة ذروته الامبريالية يتطلع صوب الشرق ويرى في فلسطين موقعا مثاليا للتحكم بالطريق إليه ومركزا بشرف من خلاله على أي تحركات مضادة قد تنشب في المنطقة . وخلال هذه العملية المعقدة لعبت المصطلحات الدينية دور الموه عن الاطماع الاستعمارية الباهرة واتخذت الأهداف الاستراتيجية شكل الرموز الاسطورية وتقلدت المخططات الاستعمارية بالشعارات الدينية لقتحق في النهاية واحدة من أكبر جرائم الاستعمار في التاريخ حيث اجتثت شعب بأكمله وحل محله خليط من شعوب عديدة لا يجمع فيها سوى الايمان بمجموعة من الأساطير .

### رحلة في التاريخ :

تبدأ الكاتبة رحلتها التاريخية مع ظهور حركة الإصلاح الديني المسيحية وظهور البروتستانتية التي مثلت التمرد الاوسع على المذهب الكاثوليكي الذي كان قد ترسخ عبر قرون من الممارسة العملية تكرست خلالها مجموعة من المفاهيم والقضايا التي سادت حتى ظهور البروتستانتية التي وضعت لنفسها مجموعة من الأفكار والمفاهيم والتفسيرات المخالفة لما ظلت الكاثوليكية تتبناه حتى ذلك الحين . وحسب هذه التفسيرات الجديدة فإن اليهود ، وهم شعب الله القديم الذين تشتتوا في الخاف بعيدا عن أرضهم سيعودون يوما إليها كما وعدوا بذلك حسبما جاء في التوراة . وقد أسهم في انتشار مثل هذه الأفكار ترجمة العهد القديم ، من الكتاب المقدس إلى اللغات الوطنية بمقد أن كانت معرفة اللغة

اللاتينية شرطا أساسيا للإطلاع عليه قبل ترجمته • غازدهوت القصص التي تروى عن أنبياء بني اسرائيل الذين صنعوا تاريخ اليهود قبل الشتات وأصبحت أدبا مألوفاً للوجدان المسيحي البروتستنتي • وأخذ التفكير بالأرض المقدسة يرتبط بالاحتجاجات للتوراثية ، فأصبحت فلسطين أرضاً يهودية وأصبح لليهود هم شعب فلسطين الغريب عن أرضهم التي سيمودون اليها يوما •

ولم يتوقف الاهتمام بالعهد القديم عند هذا الحد بل أصبح كذلك مصدرا للمعرفة التاريخية • وولجت مجموعة من الاساطير التي كان يجمع بينها ارتباطها بالتاريخ الهجري القديم ( فمن بين كل الهجرات لم تعد تذكر سوى هجرة ابراهيم ومن بين كل الممالك كانت مملكة داود هي التي تذكر على الدوام ومن بين كل الثورات لم تذكر سوى ثورة المكابيين ، ومن بين كل الشعوب التي سكنت فلسطين لفتزلت طويلة لم يعد يذكر سوى العبريين ) •

كما أعيد الاعتبار للغة العبرية باعتبارها لغة الوحي الالهي بعد ان كانت لغة الخرافة ولتنتهت حركة لاهياء للثقافة العبرية القيمة وأعيد الاهتمام ( بالقبلانية ) وهي مجموعة من الكتابات تتضمن تفسيرات صوفية للعهد القديم •

وفي ساحات المدن الرئيسية قدمت المسرحيات الاخلاقية المرتكزة على فصول من العهد القديم مما أدى الى التعريف بأسماء مدن فلسطين وأنبياء اسرائيل الذين بنوا فيها ممالكهم • وظهر مذهب الألفية المسيحية الذي يؤمن معتنقوه بعودة المسيح الثانية حيث يقيم العدل لمدة ألف سنة تسبق نهاية العالم ، وأحدى علامات عودة المسيح العادل عودة اليهود الى أرض الميعاد •

وقد شكل هذا المزيج من المفاهيم التي تركز على الاساطير التي جاءت في العهد القديم الأساس الذي قام عليه الفكر الصهيوني في أوروبا البروتستنتية • وعلى هذه الأرضية قامت للحركة الصهيونية التي استمرت في الانتشار بين المسيحيين لكنها ظلت مرفوضة من اليهود الذين كانوا قد نسوا للتاريخ الذي أعاد لليهود احياء • كما تشكلت في تلك الفترة نفسها الأرضية التي قامت عليها مجموعة الظواهر المتطرفة باليهود واليهودية من أفكار صهيونية الى التشجيع للسامية ومعالجتها في نفس الوقت • وكثيرا ما حدث ان اجتمعت هذه الظواهر الثلاث في فترة واحدة وأحيانا في شخصية واحدة •

ومنذ عهد الإصلاح الدينى حتى اليوم كان هناك فى كل عصر دعاة للصهيونية غير اليهودية التى تطورت خلال القرنين من عقيدة لاهوتية الى ايديولوجية سياسية . وجمعت انتشارا سريعا لها فى انكلترا والبيورتيانية واوروبا الكالفينية . وعلى اى حال فقد كانت النتائج المباشرة لكل ما تقدم ان تحول التعاطف مع شعب الله القديم الى تعاطف مع اليهود الحاليين واصبحت فكرة عودة اليهود الى فلسطين فكرة منتشرة فى اوروبا باعتبارها مقبولة لمودة المسيح ثانية . وتبنى هذه الافكار قادة سياسيون مثل كرومويل فى انكلترا وفيليب جنتيل فولانكالىرى فى فرنسا وبول فلنجهاور فى المانيا وهولغر فى الدانمارك واندروز بيدرسون كمب فى السويد كما تبناها ادباء مثل جون ملتون الذى قدم فى ملحمة الشهيرة ( سامسون اغونيستيس ) صورة ذاتية لليهودى تكررت كثيرا فى الأدب الانكليزى . وكذلك الكسندر بوب وويليام بليك . وفى فرنسا كان هناك راسين وفى المانيا جوتفولد ليسفخ . كما وجدت طريقها ايضا الى افكار الفلاسفة مثل جون لوك الانكليزى وروسو وباسكال الفرنسين وهردر وفيخته الالمانيين . وبلغ من قوة انتشار هذه الافكار ان تنبأ راهب بروكستنتى يدعى بيير جوربو باعادة تأسيس مملكة يهودية فى فلسطين قبل نهاية القرن السابع عشر .

### النبوة والتنفيذ :

وتذكر الكاتبة ان فكرة عودة اليهود لم تلق تجاوبا كبيرا بين اوساط اليهود الذين كانت بالنسبة لهم تتعلق بالتنبؤ اكثر مما تتعلق بالتنفيذ ولعل ابرز من جسد هذا التوجه لدى اليهود دافيد ليفى البريطانى الذى رفض فكرة الربط بين اليهودية المعاصرة وعودة اليهود الجسدية الى فلسطين وقال « ان اليهود يستطيعون تدبير خلاصهم وهم مشتتون » .

وتصل المؤلفة الى القرن التاسع عشر حيث بدأت الافكار السياسية التى واكبت بروز حركة الاستعمار الاوربي وتدخل الافكار الدينية بالتدريج لتعطي لفكرة عودة اليهود الى فلسطين زخما كانت قد افترقتها فى القرن الثامن عشر . وبداخل الافكار السياسية اليها بحث الدعوة الى عودة لليهود الى موطنهم القديم تفض عن نفسها للطابع الاسطورى وتكتسب لنفسها صيغة عملية قربتها كثيرا من الفكر الاستعماري الذى ازدهر فى كل ارجاء اوروبا فى تلك الفترة . ونتيجة لذلك لم يمد تحول اليهود الى المسيحية الذى ظل حتى ذلك الوقت شرطا للعودة التى تسبق عودة المسيح الساحل مطروحة كما كانت على الدوام مما مهد لارتباط للصهيونية بالفكر الاستعماري لارتباطا استمر حتى يومنا هذا .

وكان العقد الأخير من القرن الثامن عشر قد شهد مجموعة من التطورات في الفكر الاستعماري الأوربي ما لبثت أن انتقلت إلى حيز التنفيذ العملي في القرن التالي وكانت الصيغة الاستعمارية هي الغالبة هذه المرة . ففى تلك السنوات كان نابليون يعد لحملته الشرقية التى طرح خلالها ولأول مرة فكرة عودة اليهود إلى فلسطين وتكوين دولتهم الخاصة بهم . وطرح البريطانيون فكرة عودة اليهود إلى فلسطين باعتبارها تمثل مكسبا اقتصاديا وتجاريا لبريطانيا . ومنذ ذلك التاريخ لم تعد عودة اليهود إلى فلسطين تحقيقا لنفوة دينية أو وعد الهى بل أصبحت جزءا من الاستراتيجية الاستعمارية فى المنطقة . وأصبح تاريخ الصهيونية بمد ذلك هو تاريخ الارتباط بالاستعمار والامبريالية بمض للنظر عن الدولة التى تتولى زمام قيادتها .

وتربط المؤلفة بين الحركة الاتجلىكية التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر وبين العقيدة البيورقراطية التى انتشرت فى القرن السابع عشر ويطال التشابه بين الحركتين للطابع البراغماتى الذى لم تخل منه أى منهما . إلا أن البراغماتية هذه المرة أصبحت تمتلك قوة للتنفيذ . وتناقش الكاتبة هذا الازدهار الذى استمر طوال العهد الفكتورى أى حتى بداية هذا القرن من خلال بعض للشخصيات السياسية للبريطانية التى عكست الجوانب المتعددة للصهيونية من نبوءات دينية وأفكار استعمارية وتشجيع للسامية ومعاداة لها . وتتوقف قليلا عند شخصية لورد شافنسبرى الذى وضع كتابا بعنوان « دولة وتوقعات لليهود » قال فيه « أن اليهود مغتربون فى كل البلاد إلا فى فلسطين ، وهو الذى صاغ الفكرة للقاتلة بأن فلسطين بلد بلا أمة يجب إعطاها لأمة بلا بلد . وهى الفكرة التى تحولت إلى الشعار الصهيونى المعروف « أرض بلا شعب لشعب بلا أرض » .

وترسم لنا الكاتبة صورة للأرضية التى حدث فوقها التحول فى طبيعة الدعوة الصهيونية وارتباطها بالاستعمار البريطانى دون غيره . ففى ذلك القرن « كانت فلسطين نقطة التقاء ثلاث مصالح بريطانية خاصة هي : هيئزنان القوى الأوربية وتأمين طريق للهند المهددة من قبل فرنسا وروسيا القيصرية وطريق العبور الحيوى للهند من سوريا » .

ومنذ ذلك التاريخ بدأ ما وصفه ديفيد جولد « بالوحدة المعجبة بين سياسة الامبراطورية ونوع من للصهيونية المسيحية ذات الطابع الأبوى اأذى انتصح فى سياسة بريطانيا فى الأجيال التالية » .

## الأدب أيضا :

وتنتقل الكتابة الى حقل آخر من حقول للنشاط الفكرى الصهيونى وتحس بشكل غير مباشر قضية مامة تنطلق بالأدب الذى انتجته الفكر الصهيونى غير اليهودى فى نكتلرا فى ذلك الوقت . فقد كانت الحركة انرومانسية فى الأدب ، وهى حركة غير بعيدة عن التأثيرات ذاتها التى أنتجت الفكر الصهيونى قد عادت الى الالتقاء بالفكر للصهيونى بشكل مباشر فى القرن للتاسع عشر وذلك من خلال تمجيد الرومانسية التى كانت المذهب الأدبى السائد فى ذلك الوقت للفريضة والمحافظة الذى حل محل تمجيد الذهن والعقل الذى رسم عصر التنوير والأعمال الكلاسيكية الجديدة . ومن خلال تأكيدها على العرق والقومية والدين وجدت الرومانسية نفسها تمجد اليهود الذين حافظوا على وجودهم وتميزهم رغم النكبات التى ألمت بهم . وآمن قسم من الرومانسيين بفكرة الشعب المتفوق على الآخرين وبضرورة عودة لليهود الى فلسطين .

وقد تناول بعض الأدباء الرومانسيين هذه الحالة العبرية وعبروا عنها شعرا ومسرحة ورواية . وفى المسرح كتب الشاعر والمسرحى الالماني غوتهلد لوبنجر مسرحية ( ناثان الحكيم ) التى تجزى حوادثها فى فلسطين فى زمن الحروب الصليبية حيث يتحول اليه كل من المسيحيين والمسلمين المتحاربين طالبين النصع والارشاد .

وفى الشعر كتب لورد بايرون ( الغنائيات العبرية ) التى تتضمن تيمات فلسطينية وتوراتية . وكتب ويليام وردزورت قصيدته ( أغنية الى اليهودى اللثاه ) و ( عائلة يهودية ) وكتب روبرت براونج الذى كان على معرفة باللغة والثقافة العبريتين قصيدة يؤكد فيها ايمانه بعودة اليهود الى فلسطين بعنوان ( يوم للصليب المقدس ) . وفى الرواية ظهر والتر سكوت الذى كتب ( ليفانهو ) وظهر دزرائيلى . كما كتبت جورج أليوت روايتها الشهيرة ( دانييل ديروندا ) التى تعتبر أول رواية صهيونية حقيقية . وقد اعتبرها البعض « المسحمة الأدبية لوعد بلفور » .

## نابليون فلسطين :

لقد كان للقرن للتاسع عشر حاسما فى تاريخ الحركة الصهيونية فخلاله وضعت للركائز الفكرية الاستراتيجية والاقتصادية لها .

فقبل بداية القرن بمسام واحد دعا نابليون يهود آسيا وأفريقيا للقتال تحت رايته لأمام « مملكة القدس » وذلك فى رسالة شهيرة وجهها ( بوناپرت قائد جيوش الجمهورية الفرنسية فى أفريقيا وآسيا لورثة فلسطين الحقيقيين ) ولكن هزيمة نابليون فى عكا وضعت حدا للفكرة مؤقتا لتعود فى عهد

نابليون الثالث حيث ألف سكرتيره الشخصى كتابين هما « المسألة الشرقية الجديدة » و « إعادة تكوين الأمة اليهودية » تحدث فيهما علنا عن المكاسب الاقتصادية التي تحصل عليها أوروبا في حالة عودة اليهود إلى فلسطين . فهي ستحصل « على طرق رئيسية وغربية جديدة للحضارة الأوروبية » .

وقد استفاد موسى هيمس وهو أحد مؤسسي الحركة الصهيونية اليهودية من هذا الكتاب واقتبس منه فقرات عديدة ضمنها كتابه للشهير ( روما والقدس ) الذي يعتبر أول كتاب يؤرخ لظهور الصهيونية لليهودية السياسية .

وخلال القرن التاسع عشر ( أصبح الوجود الصهيوني في فلسطين قضية سياسية بالدرجة الأولى تنادى بها القوى الأوروبية التي تسعى للتوسع فيما وراء البحار وذلك بغض النظر عن أي نبوءات دينية وبعيدا عن أي تصاطف مع اليهود ) . وخلال هذا القرن تم الجمع بين الأفكار الدينية والواقعية السياسية ، وتعاونت السلطات العثمانية مع السلطات الدينية في استخدام الأفكار الصهيونية للانفاذ منها في العمل السياسي . و ( تحت عنوان المسألة الشرقية وجدت فلسطين نفسها فجأة تدور في فلك السياسة الأوروبية وتحت التأثير التنافسي لكل القوى الأوروبية الرئيسية ) .

ومثلما كان لكل فترة رموزها وأبطالها كان اللورد بالمستون الرمز الأكبر لنوع من الصهيونية يمكن وصفه بالبراغماتية فقد ارتبطت عنده الأفكار الدينية بالأهداف الاستعمارية . ورغم ( أن حملة نابليون الشرقية عام ١٧٩٩ كانت المحرك الرئيسي لأطماع بريطانيا في الشرق الأوسط بما في ذلك فلسطين بالطبع ) إلا أن فضل بالمستون ( هو اكتشاف الفكرة السياسية الكافية في قلب الحكم الديني ) ففي عهده بدأت إقامة المستوطنات اليهودية في فلسطين لانها ( ستفيد بريطانيا بالضرورة ) . فقد كانت إقامة المستوطنات جزءا من سياسته التي كانت تقوم على خلق مناطق أقليات داخل الامبراطورية العثمانية لتتولى بريطانيا حمايتها والإشراف على شئونها . لكن الدلالة الأكثر خطورة لهذه الخطوة هو كونها أول تركيز على موافقة لليهود على التعاون مع الصهاينة غير اليهود والاستعداد لتنفيذ مخططاتهم الاستعمارية . لقد رأى بالمستون في اليهود « عنصرا أساسيا لدعم السلطان العثماني ضد أي مخططات شريرة من جانب محمد علي أو خليفته » . ويمثل هذا أول انصاح عن الدور المؤكل للدولة اليهودية . من قبيل الدور الاستعمارية الداعمة لها في وجه أعدائها



المحتلمين في تلك المنطقة وقد بقيت هذه فكرة محورية في الذاكرة الاستعمارية حتى يومنا هذا . وكان أول من نفذها هو تشارلز هنري تشرشل الضابط الصهيوني المتطرف ، الذي قام بتقديم العون للسلطان العثماني للوقوف في وجه محمد علي .

أما موقف اليهود من تلك التطورات فتذكر الكاتبة أنه كان سلبيا حيث كان الصهاينة يتصرفون بمعزل عن اليهود ، وفي عام ١٨٤٠ حاول البارستون معرفة موقفهم من التعاون اليهودي للبريطاني فيما يتعلق بالمستوطنات التي اقترح إقامتها في فلسطين إلا أن الاستجابة كانت فاترة . فقد كانوا أكثر اهتماما بنضالهم من أجل تحرير مدني وسياسي تام في بريطانيا ، لكن الصورة اختلفت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وذلك مع انتقال الاستعمار البريطاني إلى مراحل أكثر تقدما وعولانية .

### الخطوات العملية :

وتتناول المؤلفة أثر الثورة العملية التي حدثت في تلك الفترة على الحركة الصهيونية . فقد أثارت تلك الثورة نوعا من التعارض بين الدين والعلم ، تمثّل في كتابات داروين وهكسلي وبدا للسقوط الفعلي للتبريرات الدينية التي كانت تساق لارجاع اليهود إلى فلسطين . وحفاظا على استمراريتها ارتسخت الصهيونية رداء العلم وبدأت بإرسال للبعثات العملية والجغرافية والتاريخية والاقتصادية تمسح أراضي فلسطين وتبحث مستقبلها في ضوء إمكانياتها التي لم يستغلها سكانها العرب البائسون ، وأظهر المكتشفون أن لفلسطين « أصحابا غائبين » هم اليهود وأنهم الوحيدون المؤهلون لحل مشكلاتها .

وخلال هذه الفترة التي شهت تفاعل الروح الصهيونية الجديدة التي اتخذت طابعا عمليا مع تطور السياسة الشرقية لبريطانيا بدأ مع مجي غلادستون لرئاسة وزراء بريطانيا كانت للصهيونية اليهودية تنتقل من الفكر النظري الذي يؤرخ له عادة بظهور كتابات موسى هيس إلى حيز الإعداد لخطوات عملية لتحقيق حلم اليهود بالعودة إلى أرض فلسطين على أيدي هرتزل . وكان رمز هذه الفترة الحقيقي هو لورنس أوليفانت الذي كان عضوا في البرلمان البريطاني وصحفيًا ومثليًا متطرفًا . ولا تنافي أهمية أوليفانت من اقتراحه بإحضار ( مستوطنين يهود من رومانيا وروسيا وأجزاء أخرى من الامبراطورية العثمانية ) لاستيطان ١٥ مليون فدان في الضفة الشرقية لنهر الأردن بعد طرد البدو ( المولعون بالحرب ) وإبقاء الفلاحين ( احتياطيا ) للعمل مثل للهنود الحمر في أمريكا ) . بل من كونه أول من أوجد جسورا للاتصال بين الصهاينة غير اليهود والصهاينة اليهود .

فقد كان أوليفانت يؤمن بأن اليهود يجب أن يكونوا من المعنيين بأمر الاستيطان . كما كان على صلة بجمعية ( لحباء صهيون ) وهي حركة تأسست في أوروبا الشرقية مها الأول تنظيم عمليات الهروب من المذابح التي قامت ضد اليهود في روسيا بعد محاولة اغتيال القيصر نيقولا الثاني الدعوة لاجاد وطن يقبل لليهود الهاربين .

وفي تلك الفترة نشأت فكرة استثمار الاضطهاد الذي يلاقيه اليهود في بعض بلدان أوروبا لحفهم للهجرة الى فلسطين . وهي نفس الدعوة التي استثمرت اضطهاد النازيين لليهود لحفهم للهجرة الى ارضهم الموعودة ، خلال الحرب العالمية الثانية .

وعلى صعيد السياسة الشرقية لبريطانيا استبدل غلاد ستون سياسة سلفة المحافظ د زوايلي التي كانت تقوم على دعم تركيا في وجه غريمثيها الاستعماريين فرنسا وروسيا القيصرية بسياسة تعتمد الهجوم على الاتراك واحتلال اجزاء من الامبراطورية العثمانية فقامت باحتلال مصر وقبرص فاقترب اللحم الصهيوني خطوة من التحقق اذا ما لبث اللورد كيتشنز ان دعا بريطانيا ل ضمان فلسطين كدرع للوجود البريطاني في مصر وحلقة وصل برية مع الشرق .

وهكذا لم تحد الصهيونية متناغمة مع الامبريالية البريطانية فحسب بل اصبحت جزءا اساسيا منها . لقد ولت الايام التي كانت فيها الصهيونية تنغلخ بكلمات منمقة عن عودة الشعب اليهودي الى ارضه الموعودة . فمقتربات الامبريالية افرزت الصهيونية السياسية التي تمززت بانتشارها بين يهود أوروبا وظهر زعماء يهود على رأس الحركة الصهيونية وصلوا بها الى اقامة الكيان السايي المنشود .

وتقدم للكاتب صورة لولحد من ابرز الشخصيات الصهيونية التي ظهرت في تلك الفترة هي شخصية ويليام مشلر الذي التقى بهرتزل في فينسا ورتب له من خلال عمله للبلوماسي هناك لقاء مع دوق بادن عم القيصر وليام الثاني قيصر المانيا في ذلك الوقت ثم التقى مرتزل عن طريقه ايضا بالقيصر نفسه مسجلا أول نجاح سياسي له . كان ذلك قبل انعقاد المؤتمر الصهيوني الاول بازل عام ١٨٩٧ . وعندما عقد هذا المؤتمر كانت الاهداف التي وضعها ترتكز الى تراث طويل من الفكر الصهيوني الديني الذي تجسد عند اللقاء اهداف الصهيونية لليهودية بالصهيونية غير اليهودية .

وتصل بنا المؤلفة الى مشارف القرن الحالي حيث اصبحت الامبريالية البريطانية والصهيونية مقبولتين لدى الصهاينة اليهود ، وحيث أصبح للصهيونية تراث ترتكز اليه وشخصيات تعكس التوجه الرئيسي لهذه الحركة . ومن ابرز هذه الشخصيات جوزيف تشامبرلين رئيس للوزراء

البريطاني آنذاك ولويد جورج الذي قاد بريطانيا اثناء الحرب العالمية الاولى وارثر جيمس بلفور صاحب الوعد للشهير باقامة وطن قومي لليهود في فلسطين .

وقرى الكاتبة ان جوزيف تشامبرلين يمثل نوعا جديدا من الصهيونية تطلق عليه اسم الصهيونية العملية .

فقد كانت مصلحة بريطانيا لديه هي همه الاول . ولم تكن النبوءات للتورتيه او الاعتبارات الانسانية تضى لديه شيئا . الا انه رأى في اليهود مجموعة من المستعمرين الجاهزين لاستلام أرض تحت الحماية البريطانية .

ولم يتردد تشامبرلين لحظة في تطبيق فكرته تلك حيث قام عام ١٩٠٣ بمنح مرتزل أرضا في العريش ليعيم عليها مستوطنة يهودية . الا ان الفكرة فشلت لأن لجنة قررت حاجة العريش للماء وقالت ان هذه المشكلة لا يمكن حلها الا بتحويل جزء من ماء النيل اليها .

كما قام تشامبرلين اثناء اجتماع له بهرتزل ، وهو اول اجتماع لزعيم يهودى مع سياسى بريطاني منذ عهد كرومويل بعرض اوغندا لتوطين اليهود فيها ومع ان المؤتمر الصهيونى السادس الذى عقد عام ١٩٠٣ رفض للفكرة لكن للتاريخ سجل اول حدث من نوعه « تعرض فيه حكومة ما على اليهود اقامة كيان خاص بهم » .

وعند بلفور :

« ولا يختلف بلفور كثيرا في لنتمائته الصهيونى عن تشامبرلين بما في ذلك امتزاج صهيونية بالعداء للسامية . فقد اتهمه اليهود في المؤتمر الصهيونى السابع بأن « لديه عداء مفتوحا للسامية ضد مجموع الامة اليهودية » . لكن عداءه للسامية لم يمنعه من إصدار وعده الشهير بعد خمس عشرة سنة من هذا الاتهام . وتستنتج المؤلفة ان « المواقف الغامضة والغريبة لبلفور حول المسألة اليهودية تثبت راينا في ان الصهيونية والعرقية والعداء للسامية هي مكونات لظاهرة واحدة ، فطبيعة الصهيونية لا تستوعب العداء للسامية فحسب بل ترحب بها ايضا » .

والى جانب هذه الشخصيات الرئيسية للثلاث تضى الكاتبة جانباً هاماً من جوانب الارتباط الصهيونى الامبريالى عبرت عنه شخصية هريوت سايد بوتام الذى كان وزيرا عند لويد جورج . وهذا الجانب هو ما تدعوه الكاتبة ( بارتباط الصهيونية كفكرة بأمدف استراتيجة امبرالية محددة ) فقد كتب سايد بوتام يقول « ان فلسطين هامة جداً لحماية مصر والدفاع عن قناة السويس » بل انه ربط في احدى مقالاته بين فلسطين ( باعتبارها أرض لليهود والعودة ومصر باعتبارها مهد الشعب اليهودى ) .

## • وكان يدعو فلسطين يهودا والسامرة •

ولم يتردد في الاعلان بصراحة عن ضرورة الصهيونية بالنسبة لبريطانيا • بقوله • لو تم تكن صهيونية جامزة بين ايدينا لاضطربنا لاختراعها •

ان هذا الحماس للفكر الصهيوني يحتوى الكثير من الادلالات الا انه يمسك حقيقة هامة تتمثل في المسئولية الرئيسية للصهيونية غير اليهودية في اصدار وعد بلفور الذي ( جاء كما ياتي الماء ياحثا عن منبعه ) بتعبير جوزيف جفريز • وهذا القول هو وجه العملة الآخر لما قاله للازعيم الصهيوني اليهودي حايميم وايزمن حول وعد بلفور • نحن لليهود حصلنا على وعد بلفور دون توقع ••• اننا لم نحلم بوعد بلفور ولنكن صريحيين • لقد اتى الوعد للبناء بين ليلة وضحاها •

وبصدور وعد بلفور لم يكتمل حلم الصهيونية ولم تفك ارتباطها بالامبريالية بل ربما كان صدور الوعد بداية جديدة لسلسلة اخرى في مسلسل الارتباط الامبريالي بالصهيونية • لقد اكتملت للدورة الفكرية للصهيونية غير اليهودية وبقي الجانب العملي ، جانب التطبيق الفعلي لرعد بلفور • ولقد تعاونت في ذلك بريطانيا التي شاخت مع الولايات المتحدة الامريكية التي تسلمت زمام القيادة الامبريالية من بعدهما ولذلك كان الفصل التالي في الكتاب حول للصهيونية في امريكا •

## الصهيونية في امريكا :

في هذا الفصل تعرض الكاتبة باختصار لتطور الصهيونية في امريكا منذ نشأتها كفكرة دينية وروحية بين الجماعات البروتستانتية والبيوريتانية التي هاجرت من اوربا الى العالم الجديد وتنتهى بكارتر مسرورا بشخصيات دينية وسياسية مثل ويليام بلاكستون الذى صاغ شعار ( ارض ربلا شعب لشعب بلا ارض ) وشخصيات لرؤساء امريكيين مثل ودر و ويلسون صاحب النقاط الاربع عشرة للشهيرة الذى وصف بانه ( صهيونى متحمس يسمى لارجاع اليهود الى ارضهم ) • والذى اقر بموافقته على وعد بلفور قبل مرور اقل من عام على صدوره • وتشرح الكاتبة الدور المقصد الذى قام به كل من روزفلت وترومان تجاه اليهود بالرجوع الى شخصيتي كل من الرئيسين لاستخراج ملامح صهيونية فيهما • ولكن بقليل من التفريق هذه المرة •

ورغم الجهد الكبير المبذول في هذا الفصل الا انه الفصل الاضعف والاكثر ارتباطا • ف رغم ان المؤلفة تذكر ان • جميع الرؤساء الامريكيين الذين اعتبوا ويلسون التزموا بطريقة او باخرى بالوضع للصهيونى وعبروا جميعا - على الاقل - عن تعاطفهم مع الحركة الصهيونية • وتقبلوا امدادها في

فلسطين ، الا انها تبحث عن هذا الالتزام وهذا التعاطف في شخصيات الرؤساء أكثر مما تبحث عنه في التطورات الاقتصادية والسياسية التي شهدتها العالم في تلك الفترة . فهي ترد ظاهرة عامة وخطيرة مثل ظاهرة ارتباط الصهيونية بالامبريالية الأمريكية ودعم الأخيرة لها بغير حدود الى أن « اعتبارات المشاعر والاخلاقيات قد دخلت عملية صنع القرار السياسي وفي النهاية تفوقت على جميع الاعتبارات الموضوعية الأخرى الخاصة بالسياسة الواقعية » ، فتتسبب بذلك الجهد الهائل الذي بذلته لرسم أرضية اللقاء الصهيوني الامبريالي وارتباطهما للتحتمى . فعند وصولها الى هذه النقطة فقدت للكاتبة السيطرة على الصهيونية باعتبارها أداة من أدوات الامبريالية بغض النظر عن الاشخاص الذين يحتلون مناصب الرئاسة في البيت الابيض وراحت تتقبع الملامح الصهيونية المتناثرة في شخصية للرئيس أو السياسي متجاهلة للتحول الجذري الذي طرأ على الصهيونية بانتقالها من فكرة دينية روحية الى إحدى الأدوات الرئيسية للامبريالية في محاولاتها فرض هيمنتها على العالم وذلك بغض النظر عن شخصية الرئيس وعواطفه الشخصية فمع أن ترومان صهيوني مثل كرومويل الا أن للأول مهام عملية عليه القيام بها وفي هذه النقطة بالذات يبدأ الاختلاف بين الشخصيتين .

ان استنتاجا يقول « ان مدى المونة العملية التي منحت للصهيونية تفاوتت بشكل كبير قياسا الى الدرجة التي شعر بها الرئيس انه ملزم تجاه الصهيونية يضعف من القيمة العلمية للكتاب ويصل بانقدمات الجيدة والحقائق التاريخية الغنية التي استخلصتها من عدد كبير من المصادر الى استنتاجات لا تأخذ في الاعتبار العامل السياسي والأيدولوجي وتستعيز عنه بالعامل الاخلاقي أو الشخصي وهي استنتاجات لا تصل الى مستوى المقدمات التي وضعتها في الفصول الأولى من الكتاب .

وبعكس البداية الموفقة التي استهلكت بها المؤلفة كتابها فانها أهدرت جانبا هاما من هذا الجهد الكبير حين خلصت الى استنتاجات ساذجة حول الطريق الذي يجب سلوكه لكسر شوكة الهجمة الصهيونية مفادها أن العرب قد ينجحون اذا ما سلخوا طريقا غير مباشر في العمل السياسي وذلك بتميز صورتهم داخل الولايات المتحدة . وتضيف « يمكن القيام بذلك فقط اذا سيطر الغرب أخيرا على نزعاته الصهيونية » ، الا أن هذا الحل الذي لا يتناسب أبدا مع الدراسة العميقة والمتابعة الجيدة التي قدمتها بالاضافة الى بعض الملاحظات حول تشخيص العلاقات للصهيونية الأمريكية على وجه الخصوص لا ينفي الصفة الموضوعية عن الكتاب ولا يقلل من أهمية الدراسة باعتبارها مساهمة كبيرة وهامة في حل لا يزال في مجمله مجهولا لدينا .

## الديالكتيك المادى وتطور المعرفة

فاجسلاف كواريفف \*

ترجمة : محمد عثمان مكي — الخرطوم

منذ بواكيره يلعب الديالكتيك المادى دورا مهما في تطوير المعرفة العلمية لقوانين تطور المعرفة . وفي عصرنا الراهن حيث اصبح السؤال عن القوى الدافعة للمعرفة العلمية واسباب تطورها يتخذ طابعا جادا ، وحيث تم التحقيق الواضح للطبيعة التاريخية للمعرفة العلمية ومعاييرها ، وحيث اوضح تطور المعرفة للطابع الجحلى العميق لحركة العلم ، واخيرا حيث اصبحت العلاقة بين التطور العلمى والتطور الاجتماعى وثيقة تماما ، اصبحت الديالكتيك المادة الاساسية لتطور العلم .

العلم المعاصر يرفض اتجاهات العلم الكلاسيكى الهادفة لاختزال درجة التعميد العلمى في مجرد علاقات مباشرة بين الالة والطول . اصبحت العلاقة بين المستويات النظرية والتجريبية للمعرفة العلمية اكثر تعقيدا ، وبدلا عن الربط النظرى البصرى المباشر بين اسباب الظواهر ، اصبحت لابد للعلم من الاستعانة بالاشكال المنطقية والرياضية ، واصبحت الاشكال العلمية تتجاوز حدود العلوم المتخصصة المختلفة ، واصبح التاكيد يتم على ضرورة التركيب العلمى للمواضيع الخاضعة للبحث . كل هذه الاتجاهات في تطور المعرفة العلمية نبعت من ضرورة اتخاذ موقف جديد من آليات

(١) ف. كواريفف مرشح في العلوم الفلسفية ، استاذ فى الصام لاسم المذموم الاجتماعى اذبح لكاديمية العلوم السوفياتيه . من مؤلفاته . « دياكتيك الشكل والوجود في المعرفة العلمية » .

العلم وقواه للدافعة ووسائله المعرفية والمنطقية . وفي الواقع أصبح لابد للعلم من أن يتخذ طابعا جدليا نتيجة لتوسع محتواه التاريخي والثقافي ويتجه للتأكيد على تحول المعرفة العلمية من مجرد التحليل الإحصائي إلى صياغة النماذج التاريخية لتطوره .

أصبح هذا الاتجاه مميّزا ليس فقط للفلسفة المادية الجدلية والتي تعتبر المعرفة انعكاسا للوجود ونتاجا اجتماعيا للعمليات التاريخية والتي نعتد على تطور الثقافة المادية والروحية . وفي السنين الأخيرة بدأت الفلسفة الغربية أيضا في الاعتراف بمبدأ الربط بين كل من الدخيل المعرف والاجتماعي - الثقافي المبنى على تركيب النماذج الديناميكية التاريخية للمعرفة العلمية ووضع الاعتبار للمحتوى الاجتماعي - التاريخي الواسع لتطور العلم وعلاقاته المتداخلة مع أشكال الوعي الأخرى ومع الإنتاج المادي .

حتى منتصف الستينيات كانت السيادة للفلسفة الوضعية الجديدة - بكل ما تحمل من معاداة للتاريخية ومن تجريبية ضيقة في فهم أسس وبنيه وآلية تشكل تطور المعرفة العلمية . وقد فشلت هذه المواقف في صياغة برنامج متكامل ومؤثر للتحليل الفلسفي والمنهجي للعلم ، وعجزت عن خلق علاقة مع روح العلم المعاصر . وكمحاولات للتطور قامت للنظريات الوضعية الجديدة التي تشمل ما يسمى بـ « العقلانية النقدية » ( ك - يوبر و ه - انبرت ) وما يسمى بـ « الاتجاه التاريخي » في فلسفة العلوم ( ت - كوت وس - تولن وب - فيريبند ) الهادفة إلى صياغة انموذج منطقي - منهجي للمعرفة العلمية يكون قادرا على وضع صياغة تقريبية لقوانين التطور العلمي . وهذه النظريات بعكس الوضعية الكلاسيكية تؤكد على الأهمية النظرية والمعرفية والمنهجية لاعتبار تاريخية وتكامل المعرفة العلمية والعلاقة الوثيقة بين المعرفة الفلسفية والعلمية المحددة ولرفض الفساحيم التراكمية الساذجة لتطور المعرفة .

هذا التحول في رؤية ومداخل بعض الفلاسفة الأوربيين وتقدمهم من مواقع العدمية والعداء للتاريخية والتي كانت تميز الوضعيين الجدد ، تجاه الاعتراف بضرورة المحل التاريخي في معالجة قضايا المعرفة العلمية تحول عظيم للدلالة ، ولكنه لا يعنى بأنه يمكن اعتبار « العقلانية النقدية » و « الاتجاه التاريخي » بمثابة « الثورة الكوبرنيكية » في الفلسفة ومنهجية العلوم . بالطبع إن الاحتياج لبناء النماذج الديناميكية للمعرفة العلمية وحتميتها الاجتماعية - الثقافية هي والعديد من الأفكار الأخرى ليست بالاشياء الجديدة . فلقد تم استخدامها لفترة طويلة وبطريقة مثمرة في المنهجية الماركسية للعلوم .

وهكذا بينما كانت الفلسفة الماركسية تبحث في ماهية وأشكال ودوافع تطور المعرفة العلمية ، وخصوصاً في مراحل الثورات الرئيسية ، وفي منعطف هذا القرن في مؤلف لينين « المادية والنفد التجريبي » ، نجد أن للفلاسفة الغربيين قد اكتشفوا لقوم الحتمية الاجتماعية وتنوع ومقدمات وعناصر المعرفة العلمية وتطورها . ان التطور المتواتر للمعرفة العلمية في عصرنا الراهن والذي لنعكس في العديد من الثورات في مجال العلم تمتد جذوره حتى للثورة العلمية التي نشبت في منعطفي القرن ، والتي قام لينين بتلخيص انجازاتها - ولهذا السبب وحده فاننا نعتقد بان التحليل اللينيني لماهية تقدم المعرفة العلمية وقوامها للدافعة لازل يحتفظ بحيويته .

ان اهم انجازات التحليل اللينيني للثورة في مجال العلوم الطبيعية كان هو النتيجة القائلة بان تقدم العلم يخضع لقوانين الديالكتيك العامة . فميز الديالكتيك المادى بقدرته على التمييز بين شكلين رئيسيين للتطور الارتقائى والثورى : الاول هو تطور بطى وتدرجى بينما الاخير هو تطور مفاجىء وعنيف يشمل التعبيرات الجوهرية في ابنية والمحتوى . وهناك علامة جلية ومعقدة بين هذين للشكلين - يقوم الارتقاء بتمهيد الطريق للثورة وتقوم الثورة بدورها بفتح المجال امام المراحل الجديدة وللعليا للتراكم الارتقائى التدرجى . وهكذا فان التطور يمثل وحدة حركية للاستمرارية والانقطاع ، للتتابع والتجديد .

يقوم الديالكتيك المادى بتعريف الاطار العام لتطور المعرفة العلمية . صحيح ان العلم قد مر بمراحل تراكم تدرجى وبطىء نسبياً للأفكار الجديدة التى تقوم بتوسيع المعرفة السائدة وبفاءها بشكل يشبه الاسس التى يتم فيها الرفض الثورى العنيف للأفكار والتقاليد السائدة . وبالطبع على المفاهيم الجدلية المادية العامة التى تناقش طبيعة وطابع التفاعل بين المراحل الثورية والارتقائية للتطور ان تضع في اعتبارها خصائص العلم المحددة . وهذا يتطلب وسائل مفهومية قادرة على التعبير عن اكثر زوايا المفاهيم الجدلية المادية للمعرفة جوهرية ، وبالتحديد طبيعتها الاجتماعية والعلاقة المعقدة للانعكاس والنشاط . يستخدم الجدل المادى ( مثله مثل المنطق ونظرية المعرفة ) مفاهيم محتوى وشكل للتفكير . ان تطور العلم من خلال رؤية مقولات شكل ومحتوى للتفكير - من جانب - وبرؤيته لعملية احلال النظريات العلمية واحدة تلو الاخرى واثرها المحتوى الخرق للنظريات نتيجة لاكتشافات مواضع المعرفة الجديد او الخواص الجديدة والعلاقات التى تربط بين هذه المواضع - من الجانب الآخر . فان العلم ليس فقط مجرد نظام متواصل من المعرفة وانما هو ايضا شكلاً محدداً



**التشاكب الانساني وصيغة جامعة للاستاليب التاريخية لاكتساب المعرفة ،**  
 وهو نظام من وسائل واشكال الفصل بين الذات والموضوع ؟ ان الملاحظة  
 للواقع لهذا الامر والتي يتم تسجيلها والتعبير عنها من خلال مقولات  
 « اشكال التفكير » ، تجعل من السهل ملاحظة حقيقة ان تطور المعرفة العلمية  
 يرتبط ليس فقط بتوسع المحتوى المعرفى للنظريات وانما ايضا بابتداء  
 الوسائل المنطقية للمعرفة وبتغييرات اعراف ومعايير العلم او نماذج التفكير  
 Paradigm Thought اذا استخدمنا للتعبير المنهجية الحديثة .

اذا نظرنا الى الثورة العلمية في العلوم الطبيعية في بداية هذا القرن ،  
 وكما قام لينين بتسجيلها في مؤلفه « المادية والنقد للتجريبى » من هذه الزوايا  
 سنجد فعلا ان هذا المؤلف يمثل ثورة فكرية . كما اوضح لينين فان هذه الثورة  
 لم تقتصر فقط على اكتشاف الحقائق الجديدة أو صياغة النظريات الجديدة  
 التي تطعن فيها اعماق وانعكاسا لثق الحقائق الجديدة للواقع ، وانما  
 استدعى التحول الثورى للصورة العلمية للعالم تغييرا جذريا في ذهنية العلماء  
 انسانية . وهذا التعبير في ذهنية علماء الطبيعة لما هو تحول جوهري من  
 التفكير الميتافيزيائى الى شكل اعلى من اشكال المادية اى المادية الجدلية .  
 كتب لينين : « للفيزياء المعاصرة في حالة طلق ، انها تنجب المادية  
 الجدلية » . وهذا الامر صحيح ليس فقط بالنسبة للفيزياء وانما  
 لكل العلوم الطبيعية بشكل عام .

عندما كان رجل العلم في الماضى يتقدم بمفهوم جديد كان يخض الطرف  
 عن المقدمات الانتولوجية والابستمولوجية التي كان يقبل بها بصورة مباشرة  
 او ضمنية مع تحفظاته على قيمتها الموضوعية . كان كل تجريد علمى رئيسى  
 يجرى بالمعاني الكلية حيثما يرتبط بنظرية المادية القيمة للمعرفة ، وكانت  
 الصورة الابستمولوجية للشيء تتطابق مع الموضوع الموجود في ذاته - واكن  
 المثاليون من جانبهم يأخذون هذه التجريدات باعتبارها تجريدات قبلية  
 او كانوا يربطونها بعالم « الاحياء المثالية » . وكان السؤال حول  
 ظروف تطبيق المفاهيم المختلفة والنظريات في المعرفة العلمية المحددة ،  
 واعتماد محتوياتها - اذا استعرضنا كلمات لينين : « على اشكال انعكاس  
 الطبيعة في المعرفة الانسانية » . كان هذا السؤال لم يطرا بعد لان  
 العلوم الطبيعية لم تكن قد وصلت بعد الى الحدود النهائية لوسائلها  
 المفاهيمية .

(٢) ق. ا. لينين « الاعمال الكاملة » ، الطبعة الانجليزية ، موسكو ، ١٩٥٠  
 ١٤ ، ص ٢١٢ .  
 (٣) المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

قامت الثورة في العلوم الطبيعية بأحداث تغير جذري . فقد أوضحت  
 طورات العلوم الطبيعية للنسبية لكل مفاهيم وأفكاره ونظريات العلوم  
 وتطبيقه وخضعت مفاهيم الفيزياء للرئيسية مثل الكتلة والطاقة والذرة  
 والمكان والزمان والتي كان يسود الاعتقاد بأنها مفاهيم ثابتة الى الابد ،  
 خضعت الى مراجعة نقدية جوهرية . وكان اكتشاف الطبيعة النسبية  
 للمفاهيم الاساسية للعلوم الطبيعية الكلاسيكية في المقام الاول مؤشرا  
 للتقدم في معرفة الطبيعة . ورغم ذلك قام بعض للفلاسفة والعلماء الطبيعيين  
 بتفسير الطبيعة النسبية للمعرفة وكأنها دلالة على طابعها الذاتي ، بمعنى  
 آخر قاموا بتعريف المحتوى الموضوعي للمعرفة الى حد التصريح بأنه من  
 المستحيل معرفة الواقع الموضوعي . ونتيجة لذلك كان يتم تفسير سلسلة  
 الاكتشافات الضخمة بروح النسبية المطلقة والتي كانت تعتبر تاريخ  
 المعرفة مجرد سلسلة لا نهائية للقناعات حول الحقيقة والتي لا تستطيع  
 ابرازها اكثر من ذلك .

في هذه الظروف قام لينين بالاعتماد بمسألة العلاقة بين الديالكتيك  
 والنسبية وديالكتيك المطلق والنسبي في تطور العلم . وقال ان المعرفة  
 العلمية والحقائق العلمية ما هي الا انعكاسات تقريبية للواقع ،  
 وان الاستمولوجيا هي بالتالي نظرية تطور المعرفة التي تقوم بدراسة  
 الانتقال من الجهل الى المعرفة ، من معرفة واحدة الى أخرى أكثر عمقا  
 وفي نفس الوقت أوضح بأن الطبيعة للنسبية للمعرفة لا تعني لنكار  
 موضوعيتها ، وأنه علينا الا نخطئ بين مسألة الطبيعة الموضوعية لمعرفتنا  
 وقصور هذه المعرفة وأنه من الخطأ القول بأن المعرفة الموضوعية الوحيدة  
 هي المعرفة المطلقة النهائية . المعرفة النسبية هي أيضا حقيقة  
 موضوعية واختلافها الوحيد عن الحقيقة المطلقة يكمن في أنها جزء من  
 الحقيقة المطلقة وأنها تمرر عن محتواها فقط بصورة جزئية ووحيدة الجانب  
 من هذه الزاوية فان الحقيقة المطلقة هي مجموع الحقائق للنسبية ،  
 وأن هذا المجموع لا يمكن أن يصل الى النهاية بطريقة كاملة طالما هي  
 تتعامل مع الماهيات المنظورة ذات للكيفية اللامتناهية .

قام لينين بتلخيص ديالكتيك المطلق والنسبي في المعرفة بقوله .  
 « الديالكتيك - كما شرحه هيجل في زمانه - يحتوى على عناصر للنسبية  
 والنفي وللشكل ، ولكن لا يمكننا اختزاله في النسبية - ان الديالكتيك ماركس  
 وإنجلز يحتوى بالتأكيد على النسبية ولكن لا يمكن اختزاله في مجرد  
 النسبية ، لأنه يعترف بنسبية كل معارفنا ، ليس بمعنى انكار الحقيقة

الموضوعية ، ولما بمعنى أن حدود تقريبات الحقيقة مشتركة تاريخيا (٤)

قال لينين هذا الكلام منذ سبعين عاما ولكنه لا زال ينبض بالحياة .  
اكتسبت الحقيقة المطلقة معاني جديدة في المراجعات التي قامت بها  
بعض اتجاهات فلسفة العلوم المعاصرة مثل « العقلانية النقدية » وأعمال  
بعض ممثلي « الاتجاه التاريخي » ، بينما كانت حتى بداية هذا القرن  
تعني أساسا القصور الحتمي للمعرفة العلمية ، أما النسبية فقد أصبحت  
في زماننا الزامن ترتبط بالحتمية الثقافية والتاريخية للفكر النظري  
ونقائجاته . وبينما يركز كون Kahn وفريبنند Freyabend تركيزا  
صحيحا على أن المعرفة العلمية تنسج في اطار مقدمات كلية ذات طبيعة  
اجتماعية - تاريخية ، نجدهم يخرجون بنتيجة قاتلة بأن النظريات التي  
تلتقي في نفس المجال ، ولكن تختلف صياغاتها حسب المحتويات الفلسفية  
والثقافية لا يمكن مقارنتها ، ويقول كون بأن الثورات العلمية تؤدي الى  
تغيرات ضخمة في مفاهيم العمل بحيث تجمل من اللعب الحديث عن  
استمرارية النظريات .

تعتبر النظريات العلمية - بالطبع - تحولات رئيسية في مجمل نظام  
المعرفة العلمية أو على الأقل في قطاع كبير منه ولكن لهذا السبب ذاته ،  
فان لكل تحول ثوري في المعرفة العلمية مقدمات عميقة تتضح في نظام  
المعرفة العلمية لفترة يختلف مداها ، ويحدد نظام المعرفة العلمية في كل  
 لحظة من لحظات تطوره كل مجرى للبحث العلمي .

ومن الجوانب الآخر فان حتى التحولات الأساسية في العلم لا تقوم  
بالضرورة بالتأثير الفوري على مجمل نظام المعرفة العلمية ، للواضح أن  
كون وفريبنند يركزان كثيرا على كلية المعرفة العلمية . وبالتالي يفسران  
النظريات العلمية وكأنها أنظمة استنتاجية متماسكة ومنظمة للمعرفة .  
حيث يكون كل عنصر فيها مرتبطا ارتباطا جامدا مع العناصر الأخرى  
 بحيث يؤثر الواحد على الكل . وهذا في اعتقادي ليس صحيحا إذ  
أن محتوى المعرفة العلمي والنظري يتكون من تنظيم من . للنظريات  
العلمية التي تعمل في مجال المعرفة العلمية هي تكوينات عالية الترتيب  
تختلف درجات ظهور عناصرها بمعدلات معينة . ويؤثر التحول من نمط  
للتفكير الى آخر على المركبات البنائية لنظام المعرفة العلمية بدرجات  
مختلفة وأوقات مختلفة ، فبعض العناصر تتم مراجعتها أو حتى شطبها

(٤) المصدر السابق ، الجزء ١٤ ، ص ١٨٧ .

من محتوى للنظام المعرفي الأكثر تطوراً ، بينما في الأخرى من مرحلة الى التالية في التطور العلمي . وهكذا فإن الأشكال المتعددة لتنظيم المعرفة لا يمكن مقارنتها ، إذ لا تتساوى كلية ، وهذا هو ما يؤكد تقابح واستمرارية تطور العلم .

كان الجانب المهم الآخر الذي لفت لنيين أنظارنا اليه في ثورة العلوم الطبيعية في بداية هذا القرن هو الاعتماد الظاهري للمفاهيم والأفكار والنظريات العلمية على نظام الخاليات والافتراضات لرجل العلم المعين وعلى طرق ووسائل النشاطات المصرفية التي يستخدمها . وقد أدى الى الحاجة - مع اعتبار الدروس الابستمولوجية التي استمديناها من العلوم الطبيعية الجديدة - لتوضيح معنى للتمايز بين الصورة الابستمولوجية والواقع فوق - المفهومي ، وفهم مساهمة نشاطات ذات المعرفة ، تشكيل الصورة المصرفية للموضوع - كان هذا ضروريا عندما استقادت كل من تجريبيية مآخ النقدية وطاقوية أوستفالد وموضوعة . Convention dans بونيكاريه ، عندما استقادت كلها من القصور الفلسفي في تفسير مسألة موضوعية المعرفة العلمية وديالكتيك الموضوعي والذاتي في صياغة المفاهيم . والنظريات العلمية . وقد أدى تطيل الزوليا النهجية للثورة في الفيزياء على أساس المفاهيم الرئيسية للمادية الفلسفية ونظرية المعرفة المادية الى تسهيل مهمة لنيين لتوضيح القيمة المتطابقة لتعاليم للتفسير المادي للجدلي للمعرفة .

وقد ساهم لنيين أيضا مساهمة فعالة في تطوير مفهوم « الانعكاس » الأمر الذي لعب دورا كبيرا في تطور نظرية المعرفة الماركسية وإثراء قدراتها المستقبلية في استيعاب قوانين تطور المعرفة العلمية . وأوضح بأن مبادئ الانعكاس تتطابق في إطار نظرية المعرفة للمادية الجدلية في محتواها مع الحل المادي للجانب الثاني للسؤال الرئيسي للفلسفة وتوضيح طبيعة العلاقات بين المعرفة والواقع الموضوعي .

تمتص الأهمية التجهرية لهذا التفسير لمفهوم الانعكاس - خصوصا عند مقارنته بالفهم المادي للسابق للماركسية - كان هذا المفهوم يعامل الانعكاس ليس فقط كمفهوم يصف ماهية علاقات المعرفة الابستمولوجية مع الموضوع ، وإنما أيضا باعتباره مفهوما نهائيا لطرق ووسائل صياغة للحقيقة الموضوعية والتي وجدت تفسيراً ميتافيزيقيا وذا نزعة طبيعية للمعرفة .

أوضح لنيين بأن عملية تقريب المفهوم مع الموضوع ، والنظرية مع الواقع هي عملية معقدة وملينة بالتناقض من الناحية الجدلية . فبين الموضوع

ومعرفته تتركب من عدة نشاطات مادية وروحية بنتائجها المختلفة . كتب لينين يقول : « المعرفة هي انعكاس الطبيعة لدى الإنسان . ولكن هذا الانعكاس ليس بسيطاً ومباشراً وكاملاً . وإنما هو عملية مستمرة من التجسيدات وصياغة وتطور المفاهيم والقوانين . . . الخ ، وهذه المفاهيم والقوانين . . الخ ( الفكرة ، العلم - الفكرة المنطقية ) تشمل بصورة شريطة وتقريبية المطالبات الكلية والحكوم بالقوانين لطبيعة دائمة الحركة والتطور . وهنا بالفعل توجد موضوعياً ثلاث عناصر :

### ١ - الطبيعة .

٢ - المعرفة الإنسانية - الدماغ الإنساني ( باعتباره أعلى نتاج لنفس هذه الطبيعة ) .

٣ - شكل انعكاس هذه الطبيعة في المعرفة الإنسانية ، وهذا الشكل يتكون من ، المفاهيم ، القوانين ، المقولات . . الخ . . . (٥) أكد لينين في « الدفاتر الفلسفية » الحاجة لوجود مدخل جدلي لنظرية المعرفة ودراسة المعرفة كعملية متنامية تاريخياً ومتضمنة في النشاط الجماعي والمادي والروحي للبشرية ولنظام العلاقات بين الذات الفردية للمعرفة . وأوضح أن فشل نظرية المعرفة السابقة للماركسية كان يكمن في « فشلها في استخدام الديالكتيك في نظرية المعرفة » (٦) .

وهكذا احتاج توضيح مفهوم « الانعكاس » الى وجود أفكار أكثر مرونة وعمقا حول نشاطات الإنسان المعرفية . والمعرفة هي انعكاس ذو طابع خاص وكان لابد لشرح ملامحها المحددة في القرن العشرين ، أن تتم عملية تكامل لنظرية المعرفة السابقة للماركسية . ولكن مثل هذه الاضافة يتحتم عليها أن ترتبط بالبادئ الرئيسية المشتركة للفهم المادي لطبيعة المعرفة وذلك في اثناء تحليلها لنظرية المعرفة عند المادية القديمة ، ويتحتم عليها أن تجعل من المادية أكثر مرونة وتماسكا . ويحتاج هذا التغيير والتوضيح الى ارتباط وثيق بفكرة خضوع المعرفة للظروف الاجتماعية - التاريخية ووحدة الانعكاس والنشاط التي تسمح بعرض العديد من قضايا المعرفة النظرية التقليدية بطرق جديدة بما فيها الشرح الجديد لآلية حتمية المعرفة عن طريق الواقع الموضوعي .

(٥) المصدر السابق ، الجزء ٢٨ ، ص ١٨٢ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٦٢ .

وبالرغم من اختلاف مدخل الفلسفة المادية السابقة للماركسية ( أى التجريبية ) في فهم هذه المسألة ، إلا أنها كلها حاولت حل قضية أصل المعرفة العلمية برصد للفعل المباشر للمواضيع على الوعي الفردي السلبي - وكان تكون ونمو المعرفة يتم شرحه - بهذه الطريقة - على أساس مقولة الملة وتأثير الواقع الخارجى على وعى الإنسان ، بينما يتم تجاهل العوامل الأخرى التى تحدد هذه العمليات ، مثل اعتماد الصورة المعرفية على الصلة بالمعرفة الأخرى وعلى تعميم وبناء العلاقات الجوهرية المتشكلة تاريخيا والتي تعطينا لها التجربة العملية ، وعلى الاشكال والمناهج المستخدمة في البحث . . . الخ . والموضوع باعتباره مصدرا للمعرفة لا يتوصل الا عن طريق نشاط الانسان باعتباره كائنا اجتماعيا ، وبسريان تاريخ المعرفة باتخاذها طالبا موضوعيا ، وبالبناء التخطيطي والمثالي والذي يعمم كشرط للنشاطات المعرفية للذات ، وهو الذى يعود الى الايحاء بنمط مختلف من علاقات العقل المعرفى المعتمد على الموضوع أكثر من كونه صلة حسية ، مباشرة .

ان الأفكار الجديدة التى تنشأ باستمرار في مجرى التطور العلمى ، هى بصورة بصورة أو أخرى مشروطة بالحالة المعرفية التى تتشكل في الإطار اللكى لنظام المعرفة العلمية . وديالكتيك تطور المعرفة يمكن في أن العلم يعتمد في تطوره أساسا على مجموع المعرفة الوجود وعلى الاشكال الجماعية للنشاط المعرفى التى تتم في مجرى التطور التاريخى وتتخذ طالبا موضوعيا في اللغة والانظمة العلمية والفلسفية . . . الخ . والمعرفة في كل اشكالها بادئة بالادراك تتم على أساس معايير ومستويات المعرفة ذات الاصل الاجتماعى .

يوضح لنا علم النفس المعاصر - على سبيل المثال - بأن الصورة الإدراكية للموضوع لا تتطابق اطلاقا مع المعطيات الحسية التى نستلمها ، يحتم تكوين سريان الطومات من الموضوع بناءا اضافيا بطريقة محددة في الكل المعين ، تتشكل الصورة الحسية بوسائل جوهرية وصلات وتفسيرات استدلالية ، وتتضح في مجرى النشاط العملية الذاتية المتداخلة للناس ، وحالما يتشكل هذا الكل ( وهو شكل للمصفوفات التفسيرية Inceptive Matrix ) يصبح مركبا لا ينفصل للصورة الحسية التى تحدد منهج رؤية الموضوع الذى يقع في مجال حس الادراك . هذه المصفوفات التفسيرية هى نتاج للتجربة السابقة ، نتاج لانفعال الذات المعقدة والتي تقوم بتمييز زوايا الشئ الموضوعى التى اتضح أهميتها في ممارسات الجماعة الاجتماعية . وبالصيغ فان هذه الطبيعة للنشطة للادراك الانسانى التميز وارتباطها بالتجزئة العملية والوحدة للعمل

والتنظيم الجديين للمعطيات الحسية الفردية في نظام متكامل للادراك - كل هذا هو ما كان يعنيه لينين عندما تكلم عن « الادراك الحى » (٧) مميزا له عن الادراك الملبى الذى يشكل وحدة من المراحل الابتدائية للمعرفة ، ولذى اسماه « للصورة الذاتية للعالم الموضوعى » .

يتضح دور مقدمات ومعايير النشاط المعرفى لتشكيلة تاريخيا في اعطاء الصورة الاستمولوجية طابعا جوهريا وموضوعيا بصورة جلية في المستوى النظرى للبحث العلمى ، تفترض الفكرة النظرية - كما هو معلوم - استخدام نظاما معقدا من الصيغ المثالية ، بما في ذلك استخدام شكل معين في ابنية الفكر والتي تسمى بالمواضيع المثالية والتي لا ترتبط باى موضوع ولا خواص او حالات من تلك التى تشملها المعرفة التجريدية والتي تعمل وتتطور طبقا لقوانينها الخاصة الموجودة فقط في المعرفة العلمية . وهذه الامكانية في عملية التفكير الداخلى لحتوى اى نظرية عن طريق عمليات ذهنية معينة بواسطة مواضيع تجريدية وذات طابع مثالى ، لا عن طريق انعطيات التجريبية المباشرة ، وهى التى تجعل من النظريات وسيلة فعالة لحل المهام الرئيسية لمعرفة الواقع .

ان الفكرة التى تتحرك من المحد للمجرد - طالما كانت صحيحه - لا تعتمد عن الحقيقة وانما تقترب منها . ان تجربة المادة او اى قانون للطبيعة وتجريد القيمة ، باختصار كل التجريدات العلمية ( عندما تكون صحيحة وجادة وليست عابثة ) تعكس للطبيعة بصورة اعقق واصحح واكمل (١)

وفي نفس الوقت فان النظرية تستطيع - بل وكثير ما تفعل - ان تتطور باستقلالية نسبية عن البحث التجريبي ، عن طريق نشاطات ذهنية محددة باستخدام تخمينات افتراضية Hypothetical Assuptions معينة وتجارب فكرية للمواضيع المعطاة طابعا موضوعيا ، عن طريق عمليات اشارية - رمزية حسب قواعد الشكليات المنطقية والرياضية والتي تولد للمعيد من القضايا النظرية والمعرفية والمنهج الجادة ، وهى ترتبط بالحاجة لتفسير دقيق للطبيعة الاستمولوجية للوسائل الذهنية والمنطقية التى تستخدم في توسيع النظرية - من جانب - وفي تعدد المراحل في عمليات موافقة النظريات مع الواقع الذى تعكسه - من الجانب الاخر - ومن الملاحظ الابنية الاستمولوجية للماخيين والمثاليين الفيزيائيين الاخرين تتبنى الى

(٧) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

(٨) المصدر السابق ، الجزء ١٤ ، ص ١١٩ .

(٩) المصدر السابق ، الجزء ٢٨ ، ص ١٧١ .

حد كبير على الافتراض الذى نادى به العلماء من انصار مفهوم « للسعى السليم » Common Sense الساذج غير النقدي ، والذي يقول بأن الوسائل المعرفية التى يستخدمونها لا تؤثر - بأى حال من الأحوال - على محتوى المعرفة العلمية ، بيقضا يزعمون بأن الاتجاهات الأخيرة فى تطور العلم ترفض هذه الرؤية ، وينادون بأن النظريات العلمية هى مجرد تركيبات عضوية لابتية صاغها العلماء وتتطور فى اتجاه أهدافها البرلمانية الذاتية ( الراحة ، الاقتصاد ... الخ ) .

فى تحليله النقدي لهذه المفاهيم التأملية ، اهتم لينين اهتماما خاصا بتحليل طبيعة علاقات أشكال النشاط الذهنى والعرفى الذاتى مع الواقع . وواصل تساليد النقد الهيجلى للتفسير الذاتى للأشكال الجماعية للنشاط العرفى ( أساسا قبلية كانت ) والذي يعامل أشكال التفكير وكأنها معايير فوق تاريخية مشترطة تماما بخواص الوعى الإنسانى ، وقام لين بتوضيح المحتوى الموضوعى لهذه الأشكال . وأوضح بأن الأشكال الذهنية المنطقية التى يعاملها المجنون وكأنها « فارغة » وخالية تماما من المضى ، أى بالتالى اجنبية ذاتية مضى ، أوضح بانها تعتمد على أسس موضوعية وبالتالي انتولوجية محددة .

أشكال التفكير ليست مجرد « مساعدة ذاتية » للإنسان ، وإنما هى انعكاس لخواص محددة للواقع الموضوعى يظهر تماما فى بعض هذه الأشكال كالتقولات الفلسفية ، والتى هى ليست مجرد أشكال للتفكير ، وإنما انعكاس لخواص الوجود كلية ومحددة ، ولكننا لا نستطيع - بمعنى ما - أن نعبر حتى الأبنية المنطقية الشكلية أشكالا لوجود الأشياء ذاتها ، وذلك إذا وضعنا فى الاعتبار وجود « تطابق (isomorphism) » بين الأبنية المنطقية والموضوعية . تمثل الأشياء المنطقية التى يدرسها المنطق الشكلى - حسب تعبير لينين - « علاقات الأشياء الأكثر عمومية » وهذه العلاقات والصلات التى تربط الأشياء الواقعية تتكرر كثيرا وتكرر ملايين المرات لتصبح « راسخة فى وعى الإنسان عن طريق أشكال المنطق » (١٠)

وبينما أصر لينين على أن الأشكال المنطقية والفكرية « تتشابه تماما ولا تختلف » (١١) عن أشكال الواقع الموضوعى ، حذر فى نفس الوقت من النزعة الانتولوجية وحيدة الجانب فى فهم أصول الأشكال الجماعية للنشاط العرفى . تضع حقائق الواقع الكلية أشكالا للتفكير عنما تصبح أشكالا

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢١٧ .

(١١) المصدر السابق ، الجزء ١٢ ، ص ٣٦١ .



لنشأط الذات المتطورة لاجتماعيا ، أى قدرتها المعرفية ، ولا تظهر هذه الاشكال ببساطة ومباشرة في الواقع الطبيعى ، وإنما تأتي من التطور العام للثقافة الروحية للبشرية . وعندما تتطور المعرفة ( العلم في المقام الأول ) تتشكل بنمط خاص من محتوى المعرفة ، أو يتشكل محتوى تجريديا - عموميا : تصميمات مختلفة جوهرية (Substantial) ورمزية ، مشاريع ، نماذج بصرية وغير بصرية . الخ . يقوم هذا النمط في محتوى التفكير الناشئ من تاريخ المعرفة والترسخ عن طريق اللغة والوسائل الأخرى التى تغطى المعرفة طابعا موضوعيا ، باكتساب القدرة على القيام بالوظائف المنطقية الا يستخدم وسيلة لتحويل المعرفة التحصل عليها وعمليات التفكير المباشرة من أجل الحصول على معرفة جديدة وذلك نتيجة لحدوثه على الاحتفاظ بالنشاط المصرى وإعادة لفتاحه .

ومكذا نجد ان عملية اكساب للجهاز المنطقى العلم طابعا جوهريا ليس بالعملية السهلة . كلما يصح العلم أكثر نظرية ، بتراكم الصعوبات في التقصير المتنامي للعلاقة بين « الأدوار » العليا للمعرفة العلمية وأسسها التجريبية وبين الاستفادة الواسعة من مناهج ووسائل البحث الشكلية (Formal Reseovch) . ففى الفيزياء المعاصرة - على سبيل المثال - غالبا ما يبدأ توضيح النظرية بتطوير الاشكال للرياضية والتي يكون تفسيرها للجوهرى مجهولا في البدائية ( أو على الأقل في بعض الزواليا المهمة ) . وقد لاحظ لينين الأهمية الإستراتيجية لهذا التطور المحدد للعلوم الطبيعية المعاصرة في التعامل مع الاتجاه نحو اعطاء العلوم الطبيعية طابعا رياضيا والذي أصبح سائدا منذ بداية هذا القرن - يقول لينين : « المحل لعناصر المادة المتناسقة والبسيطة الى درجة انه يمكن معاملة قوانين حركتها رياضيا » ، ١٢٥٠ . إنما هو تطور تقدمي في الفيزياء ولوضع في نفس الوقت بان الاستخدام الموسع للرياضيات في العلوم الطبيعية يمثل احد الجذور المعرفية لازمة هذه العلوم ، لأنه لحرى الى تقوية الاتجاه نحو التفسير الشكلي للنظريات الفيزيائية . وأدت عملية اكساب العديد من فروع المعرفة المحددة طابعا شكليا ، الى جعل للعلاقة بين الشكل والجوهرى ذات طابع تصالحي .

الطابع الشكلي هو الصيغة الجامعة للعمليات المعرفية الهادفة الى تجريد للنظرية من مضمون المفاهيم بهدف بحث سماتها المنطقية - ( يبدأ للعمل الشكلي عند وضع الصلات الاستنباطية بين المقولات النظرية . والنهج البديهي هو أكثر المناهج جدوى لوضع الصلات الاستنباطية . البديهيات

هى الافتراضات التى تقبلها النظرية بدون برهان ، فهى تسجل كل خواص المفاهيم الأولية الضرورية للخروج بتأكيدات نظرية أخرى . أكثر من ذلك فإننا نحتاج فى العمل للشكلى الى وضع صياغة ضمنية لكل الوسائل المنطقية المستخدمة فى توضيح النظرية وأخيرا فإن العمل للشكلى يحتاج الى تعويض تعابير النظرية الجهرية بصياغات رمزية . ( بمعنى آخر العمل للشكلى - يجعل من الممكن تحويل للنظرية العلمية ، الى نظام للمواضيع المادية لا نوع محددة ( رموز ) ، واختزال توضيحها فى اشكال يمكن تحريكها حسب قواعد معينة تضع فى الاعتبار فقط نمط وترتيب الرموز ، وبالتالي تجريدتها من المحتوى المعرفى المعبر عنه فى النظرية العلمية لئلى اخصصناها للعمل للشكلى .

ولكل هل يمكننا المضى بعيدا فى تقسيم المعرفة الى « شكل ، و « محتوى » ؟ وهل يمكن للعمل للشكلى ان يعكس بصورة تامة ونهائية المحتوى المعرفى للنظرية العملية ؟ ما هى الصلة بين النظريات الشكلية والواقع ( هذا اذا وجدت ) ، وما هى العلاقة بين الشكلى والجهرى فى العمليات الشكلية وتطور النظريات العلمية الناتجة منها ؟ يمكننا معالجة هذه الاسئلة - ولتلى تحمل بلا شك معنى فلسفيا مهما - باعتبار التجربة التى تتم فى مواصلة البرامج الشكلية ، وباعتبار الانكار التى تدرس العلاقة بين الشكل والموضوع فى عمليات التطور التى قامت المادية الجدلية بتوضيحها .

أولا : يفترض اعطاء النظرية طابعا شكليا ودرجة عليا كافية فى تطورها ، وعملا ذهنيا جوهريا مكثفا خلال المراحل التى تسبق العمل للشكلى . يمكن عرض النظرية فى صيغة الشكل فقط بعد القيام بتحليل جوهري كامل وكاف ودقيق ، وصياغة واضحة المعالم لمفاهيمها الرئيسية بطريقة لا تقبل أى شكل .

ثانيا : من أجل بناء نظام شكلى يتحتم علينا استعمال جزء ( محدد جدا ) فى اللغة للادرجة انطبيعية وصياغة الف باء وقواعد النظام الشكلى بمصطلحات تلك اللغة ووضع تأكيدات معينة حول خواصها . ويستخدم إذا الجزء فى اللغة الطبيعية جدلا جوهريا حسيا وعرفيا ، يتحتم عليه ان يكون واضحا من الناحية الحسية ومعتمدا على معنى المصطلحات المستخدمة . بهذا المعنى يفترض للشكلى وجود للجوهر كوسيلة لببناء ودراسة امكانياته الاستنباطية والتعبيرية والفرق بين اللغة - الموضوع

وعا فوق النظرية ، والذي ظهر في بداية اعطاء النظرية طابعا شكليا ، هو فرق عظيم الامة ولا يمكن القائه حتى بعد ان يتم العمل الشكلى . ولا يمكن اعتباره مجرد طريقة فنية ( تكتيكية ) مريحة تنتهى الحاجة لها بانتهاء العمل الشكلى . وقد كان هذا هو الفهم للملاقة بين الشكلى والجوهرى فى الصياغة الشكلى للنظرية التى يقوم بها الوضعيون المناطقة . ونجد التعبير الواضح لهذا المفهوم فى كتاب رولف كارناب ، النحو المنطقى لئفة ، والذي حاول فيه للتوضيح باننا اذا تابعنا المنهج الشكلى بصورة تامة فسنجد فيه كل القضايا المنطقية ، حتى ما يسمى بقضايا المحتوى والمعنى \* ١٢ - على أى حال فقد فشل برنامج الوضعيين المجدد فى اختصار المنطق فى مجرد التحليل اللغوى . وقد اوضح الفرد تارسكى فى كتابه « مفهوم الحقيقة فى اللغات المتحدة طابعا شكليا » *The Concept of Truth* بان المفاهيم الاستدلالية ( أى افاهيم التى تضع اعتبارا لعانى المصطلحات والتماير ) لا يمكن عكسها نهائيا عن طريق التحليل اللغوى والمفاهيم الشكلى التى تأخذ فقط شكل و ترتيب الرموز فى الاعتبار . وبشكل خاص فانه لا يمكن ازالة الطابع فوق المنطقى ( والذي يتخذ شكلا حسيا - جوهريا بحكم طبيعته ) والذي اراد كارناب توضيحه ، لا يمكن ازالته من المنطق \* ١٤ . ان ما فوق النظرية هى نظرية جوهرية تستخدم للجدل الجوهرى الحسى المصرى والتى تحتتم عليها ان تكون اغنى من الناحية للجوهرية فى النظام الشكلى والخواص التى وضعت من اجل توضيح الدراسة .

ثالثا : لا تمنى اولوية للجوهرى على الشكلى فى العمل الشكلى للنظرية بان النظريات والافكار الجوهرية تسبق من ناحية اولوية البحث الشكلى أو هى بمثابة مقدمات ضرورية مزيا النظرية المتحدة طابعا شكليا . من أجل ان يكون للنظرية الشكلى معنى خرفيا يجب ان تكون هناك موازه محددة بين النظرية الشكلى والنظرية الجوهرية الابتدائية . كما يجب ان تتطابق المعادلات المستمدة من العمل الشكلى للنظرية مع صفوف التاكيدات للنظرية التى اتخذت طابعا شكليا ( ولكن العكس لا يحدث ) . وليس من الصعوبة الواضح بانه اذا تمت تلبية هذا الشرط ( وهو شرط ضرورى لانه فقط بتلبيته يمكن ان يتم قبول النظام الشكلى باعتباره نموذجا شكليا لنظرية متطورة من الناحية الجوهرية ) فان النظرية الشكلى تتخذ طابع البناء اللغوى ، النسبة للنظرية المتطورة جوهريا . وتتخذ قيمة هذا البناء اللغوى الى حد كبير مع الدرجة التى يمكن بها اعادة انتاج تأكيدات النظرية الجوهرية .

(١٤) لفافيل أول أنظر : ف. كوراييف : « الديالكتيك الجوهرى والشكلى

٣ لمبرنة ١٩٥٦ » ، بلأفة الروسية ، موسكو ١٩٧٧ ، ص ٧٢/٥٦ .

لحد العالم المهمة لانعكاس الواقع في النظريات التشكلية هي انها  
تتعامل مباشرة مع محتوى التفكير المسجل في لغة للنظريات المشكلة ( أى  
الجهاز الفكرى ) . المعرفة الشكلية هي « لغة للغة » وتمثل معرفة الاحداث  
والاشياء التى تقع خارج اطار اللغة فقط من ناحية ضمنية من خلال العلاقة  
بالنظرية العلمية الجوهرية التى خضعت للعمل الشكلى . من وجهة النظر  
الانتولوجية تكون طبيعة هذه المعرفة محتمة عن طريق حقيقة أن نفس  
النظام الشكلى قد يخضع لعدة تفسيرات وخواص أنموذجية وعلاقات بين  
الاشياء ذات الطابع المختلفة تماما . ومن هنا يمكن الخروج بنتيجة  
قائلة بأن شكل النظرية هو كل الخواص المشتركة في تفسيره التشابهي  
isomorphic ، هذا يعنى بأن النظرية الشكلية تصف فقط العلاقات  
بين مواضيع للنظرية الجوهرية المأخوذة في شكلها « للخالص » المستقل  
من المحتوى المحدد . وإذا أخذنا في بالنا كل هذه الاعتبارات يمكننا القول  
بأنه على الرغم من أنه يبدو من الوهلة الأولى بأن الذات تتعامل في اطار  
النظرية المتجمدة طابعا شكليا فقط مع الشكل الاشارى الذى نجد فيه نتائج  
هذا النشاط المعرفى التعبير . وفي الواقع فإن المعرفة تعتمد على اعادة انتاج  
خواص الموضوع الخاضع للبحث .

وهكذا يؤكد النطق الحديث الاطروحات العامة للمادية الجدلية والتي  
تقول بأن المحتوى يحدد الشكل . كما يؤكد الافتراض المادى الجدلى  
الأخر الذى يقول بأن المحتوى « يسبق » الشكل وإن الشكل « يتخلف » وراء  
المحتوى وعندما يتم تطبيق هذه الحقائق في العمل الشكلى يمكننا التعبير  
عنها في الصيغة التالية : كما توضع ابحاث علم للرياضيات الأساسية  
فإن النظرية المتحدة طابعا شكليا لا تستطيع أن تعكس بصورة تامة ونهائية  
المحتوى الكلى للنظرية الشكلية . ساهم د. طبرت مساهمة ضخمة في  
تسهيل عملية الامكانات الابستمولوجية للعمل الشكلى ، وكانت أعماله  
الرياضية بمثابة نقطة تحول في هذا القرن .

وقد حاول طبرت اعطاء طابعا جوهريا للرياضيات عن طريق تطوير  
نظام شكلى تكون فيه فئة التعابير الممكن برهنها متطابقة من حيث الجمع  
مع فئة الصيغ الرياضية الصحيحة جوهريا ، والا تكون متناقضة – ولكن  
نوضحت نظريات ك : جودل للشهرة ، ولتى برهنها في الثلاثينات ،  
الفشل التام لأمال طبرت وكل الشكلين . فقد برهنه على استحالة تطوير  
نظام شكلى يضم كل الرياضيات ، كما أكدت أيضا استحالة برهنه عدم  
تناقضية الحساب ( الرياضيه الكلاسيكية ) وذلك باستخدام وسائل شكلية  
محددة وصارمة . وقد اوضحت انجازات جودل قصور امكانيات احلال  
للنتائج للشكلية محل للتطيل لرياضى للجوهري ، وإن ما نفهمه كمالية  
برهنه رياضية لا يتطابق مع قواعد الاستنباط الشكلية للصارمة . وهكذا

أوضحت نظريات جودل الطابع المحدود للإمكانات الاستنباطية للعمل الشكلي ، طالما كانت النظريات الرياضية للشكلية تعجز عن تغطية كل مجال الحقائق الرياضية . وتجعل للشكلية من الممكن التعامل مع التعبير الكامل للنهائي المحتوى النظرية في صيغة العمل خطوة بخطوة عن طريق توضيح الشكلييات التي « تلاحق » جزءا متزايذا من المحتوى . على أى حال ففي كل الحالات التي تتعامل فيها مع نظريات واضحة تماما لا يمكننا الوصول الى هذه النتيجة . وهذا يقودنا بوضوح الى عنصر آخر مهم في ديالكتيك المحتوى والشكل في النظريات ، أى إمكانية المدخل التدريجي للتعبير انتكامل لمحتوى النظرية من خلال شكلها على الرغم من استحالة الوصول الى نتيجة نهائية لهذه العملية .

ولنرى الآن النتيجة التي تحصل عليها عن طريق مناهج البحث الشكلية لتطوير المعرفة العلمية - يقول لينين : « الشكل ما هوى والماهية شكلية » ، ولهذا القول أهمية منهجية عظيمة في فهم الإمكانيات المعرفية للعمل الشكلي .

يساعد العمل الشكلي أولا في عزل وتوضيح البناء المنطقي للنظرية العلمية ، ويجعل من الممكن متابعة علاقات الترابط المنطقي بين الافتراضات المختلفة للنظرية ، وعلى عزل للرقم الأدنى للمقدمات الابتدائية الضرورية لتطويرها ، كما يساعد في توضيح وتحديد الانماط والفئات المختلفة للنظريات العلمية وتجميعها طبقا للخواص المحددة لبنائها المنطقي . ثانيا أنها تقوم بوظائف توحيدية وتقييمية محددة تجعل من السهل وضع الافتراضات المينة للنظرية العملية ككل ( طبيعتها اللاتناقضية ، تكاملها أو قصورها ، استقلاليتها ، إمكانية حلها ... الخ ) ، كما تسهل وضع افتراضات حول مجمل فئات للنظرية وبذلك تعطينا الجهاز الشكلي الضروري لتكوين وتعميم للنظريات غير المتواصلة من ناحية شكلية ثالثا فان العمل الشكلي باعطائه البرهان الكامل المباشر بكل عناصره الوسطية لا يسهل فقط التحليل للحقيق للصارم وللغاء المقدمات الضمنية ، وانما يمتلك أيضا أهمية « تطبيقية » تظهر في تطويره بإدخال عمل العقول الإلكترونية والآلة في بعض العمليات المنطقية - وأخيرا - وهذا امر مهم جدا في تعريف الإمكانيات المعرفية للعمل الشكلي - فان الملامح المحددة للغة الشكلية بمقارنتها باللغة الطبيعية تجعل من العمل الشكلي ليس فقط مجرد وسيلة لتنظيم وتوضيح المعرفة وانما أيضا أداة قوية لتطوير المعرفة العلمية عن طريق صياغة وحل المسائل العلمية الجديدة .

يوضح تاريخ الرياضيات والمنطق وعلم اللغات وبعض العلوم الأخرى تان العديد من التوضيحات الشكلية تخدم كنقاط للاكتشافات الجديدة بشرط وجود امكانات لصياغة ووضع المسائل الجديدة والتي كثيرا ما يتم اقتراحها في اثناء عمل حل المسائل السابقة . . . الخ هذا التوضيح مما مهد لتأسيس نظرية الاحتمال التي قادت الى تأسيس مدرسة جديدة في الرياضيات وايضا قادت محاولات حل مسألة الترجمة الآلية ( التي لا زالت حتى الان قاصرة وغير مقنعة ) الى ظهور فرع جديد في علم اللغات ساهم الى حد كبير في تطوير الخدمات الاعلامية ودراسة مسألة الذكاء الصناعي وتحديد العديد من مفاهيم علم اللغات الكلاسيكي يجد هنا تجليا لتطور المعرفة العلمية المحكومة بالقوانين التي تكلم عنها لينين قائلا : « ان انقسام الكل المنفرد ومعرفة اجزائه المتناقضة وتركيبها » (١٦) في درجات أعلى هو شرط ضروري للتطور التقدمي .

تقدم المعرفة العلمية المعاصرة خصوصا في مستوياتها عالية التجريد والعمل النظري للتطور نتيجة لتفاعل الوسائل والنماذج الشكلية والجوهرية . على الرغم من انه لا يمكن وصف آليات وطرق مكتشفات العلم الجديدة ، وضما شكليا دقيقا نهائيا ، الا ان المركبات الشكلية تقسم بوظائف محددة في صياغة معرفة جديدة ترتبط أساسا باعطاء التخمينات والافتراضات الجديدة معنى جوهريا . فقط الوسائل والنماذج الجوهرية هي التي تستطيع استيعاب كل ما هو رئيسي وجوهري في تقدم العلم في اتجاه نتائج جديدة .

تستدعي دراسة تنوع القضايا المرتبطة بظروف وآليات صياغة المعرفة الجديدة في العلم وجود فكرة منطقية ونظرية - معرفية لا تجدها عملية صياغة العلاقات الشكلية بين عناصر محتوى التفكير التي تم فصلها سابقا وتسجيلها بلغة النظرية العلمية والتي تمتلك الوسائل المؤكدة للتعامل مع موضوع البحث ذاته ، انها تحتاج الى اثناء دائم وتوسيع للمحتوى الموجود للمعرفة والذي يرتبط بتاريخ المعرفة وبالشكال الأخرى للنشاط الانساني الابداعي والجمالي . وهذه الفكرة النظرية المعرفية المنطقية المحددة هي بالضبط المادية الجدلية .

# الوحل

ابراهيم الحسيني

في الظلام كمن ، يترقبهم ، ويترقبهم بهم ، وينتظر اللحظة المواتية ، وهو يحوم بعينيه حولهم • وكانوا يقتربون ، يتبادلون الحديث ، وهم ينحرون بخطاهم اللويحة ، ويتضاحكون ، والرضا والأمان يبذون عليهم ، رغم الفقر والشقاء اللذين يمانون منهما •

فجأة تسلل خلفهم ، وفي لحظة خاطفة ، سحب للسكين من عبه ، طعن • أحدهم ، وجرى • الطعنة جاءت أسفل التلب عميقة ونافذة ، ترنح وارتعش وأحس ببرد وقشعريرة •

– ليل حالك يا ولدى سوف يطول •

وتعفق الدم •

غامت للندى ، واختلطت الأشياء : الميدان والسيارات والناس والمحلات والأصوات والناس وللشجر ، فسقط على الأرض ، يتأوه •

جاء الأمل والأصدقاء والأحبة ، تتعالى أصوات النساء ، ومهمات الرجال الغاضبة ، شقوا طريقا وسط الجماهير المحتشدة حوله ، ورفعوا عنه الجرائد •

كان راقدا ، ولا زال للدم ينفزف •

تسائل أخوه :

- من الذى ضربه ؟

- كان ملثما

- بل يرتدى قناعا

- لم نر وجهه ، ضربه ، وجرى

قال أبوه غاضبا :

- نحن نعرفه

وكان صديقه قد عاد بالرجال ذوى الياقات البيضاء ، الذين حملوه على « نقالة » داخل سيارة الاسعاف ، وسمحوا لأمه وأخته وحبيبته بالركوب معهم •

ومضى للرجال فى سيارة أجرة لآلى نقطة للبوليس •

مياه التربة جفت ، والنجم الذى فى السماء هوى ، والطريق ضيق مملوء بالانحناءات ، واللصم الذى يلفه ، يقطعه بين الحين والحين : نباح الكلاب ونقيق الضفادع وعواء الذئباب وصوت انهيار المطر وحديث الرجال :

- لم يلاحقه دائما ؟

- هل تسأل عن السبب ؟

- المهم الآن أن يعيش •

ويطبق الصمت ، يجثم على الصور ، لتثبت فى رأس سائق السيارة هواجس وظنون : هل هذا حقا طريق نقطة للبوليس ، لم لا يكون هؤلاء قطاع طرق ، خدعوك ، واتوا بك هنا ، فى هذه للسكة المقطوعة ، ليسلبوا أيراد اليوم ، ويستولوا على سيارتك ، عد من هنا ، وانج برتبتك •

وركن على يمين الطريق ، مط شفتيه ، وزلم ، وقال :

- لا أستطيع أن أمضى معكم أبعد من هنا !!

وساروا على أقدامهم ، والطريق يتلوى ويضيق ويوجل ويعتم • وهم حائرون خائفون ، يفتزعون سيقانهم من اللطين ، والمطر يزداد غزارة ،



وتيارلت للهواء شديدة ، تنفذ الى عظامهم ، ترجفهم ، وتهز عيدان القصب  
واللذرة ، فتسمع خشخشة الزرع كأنها اثني •

- تعبنا يا أبى وصلنا للطريق •

- نرجع ، ونأتى فى الصباح •

- يا اخى قطعنا أكثر من نصف المساحة •

- لن يحميننا منه يا ولدى الا للبوليس •

ومر وقت طويل ، بينما قوامم تخور ، والياس يتسلل ويتضخم  
ويكاد يستبد بنفسهم ، لولا أن اشار احدهم ، وصاح :

- ما هو المبني هناك •

- عبروا قنطرة خشبية •

والمبني ضخمة وعتيق ، امامه رجل وامرأة وطفل ، اخفى وجهه بجلباب  
أبيه مفزوعا ، عندما رآهم يقبلون عليهم •

- هل هذا مبنى للنقطة ؟

- نعم ما الذى جاء بكم ؟

- جئنا نبليغ ونقدم شكوى •

- اجلسوا ، نحن مثلكم ، وسوف نشعل لكم النار •

- نريد أن ننهي الأمر ، ونعود •

- للباب موصد ، علينا الانتظار •

- كيف ؟ ومتى يفتحونه ؟

- لا ندري ، نحن هنا ، منذ زمن بعيد

- ألا يفتحون ابوابهم عندما يطلع النهار ؟

- هنا لا تسطع شمس ، ولا يطلع نهار •

- ولا زال الدم فى سيارة الاسعاف ينزف •

مع الفنان التشكيلي حامد عبد الله

# الرخيف والورة

عليه أن نجابه واقعاً وسيداً عملنا بحافز من نفوسنا  
أدين بالكثير لفتن لشعبه وتعبيره لندفع على لحيطان

نبيل فرج

عاش حامد عبد الله ( ١٠ أغسطس ١٩١٧ - ٣١ ديسمبر ١٩٨٥ ) ما يزيد عن نصف عمره الفني بعيداً عن وطنه ، مغترباً في الدانيمارك ثم فرنسا • ولكنه كان قادراً على الدوام على الغاء مسافات الزمان والكان ، والالتصاق بهوم شعبه وقضايا أمته ، أكثر من عشرات الفنانين الذين لم يغادروا الوطن ، ولكنهم لم يدركوا ، مثلما أدرك حامد عبد الله ، سره التجدد عبر كل العصور •

ذلك ان ارتباطه الحميم بالبلاد التي نشأ فيها ، منذ كان يساعد والده في فلاحه الأرض في مزارع منيل الروضة ، وحسه الدقيق بطبيعتها وواقعها الذي عرفه من خلال الدواسة ، كان ، حتى آخر يوم في حياته ، زاده الذي لا ينفذ في الابداع والانطلاق ، لخطابة العالم ، وللتقريب بين الشعوب •

وقبل أن نتعرف على معالم هذه الرحلة الفنية الخصبة بالمطاء الفني ، لنتجاوزت شهرتها النطلاق المحلى الى للنطاق العالمي ، لابد للجيل الجديد أن يعرف ان حامد عبد الله ترك مصر سنة ١٩٥٦ ، نتيجة لاحتاد سيعرض لها الفنان في هذا الحوار •

وفى باريس - التى كان على اتصال بها فى اطار بحثه عن منابع  
المعرفة الانسانية - اقام حامد عبد الله فى تلك السنة اول معرض له  
تحت عنوان « اشارات مصرية » ، وهو عنوان يمكن ان تدرج تحته  
كل أعماله . وبعد ذلك مضى فى اقامة معارض خاصة وعامة فى معظم  
دول العالم ، شرقه وغربه ، يتجاوز عددها المائة .

والذين عاشوا الحركة التشكيلية فى أوائل السبعينات ، ابان  
الحملة القترية على قاعات العرض فى القاهرة ، التى حولت قاعه  
باب اللوق الى بنك الاستثمار ، وقاعة اخناتون بقصر النيل الى ملهى  
ليلي لمجتمع الانفتاح ، يذكرون ان شعور الفنانين بغياب حامد عبد الله ،  
ومحاولة استدلال ستار النسيان عليه ، تفاقم فى تلك الايام ، فوجهوا نداء  
مرقعا باسمائهم الى وزير الثقافة حينذاك ، لكى يعود الى مصر ، بعد ان  
اتفقوا مع الفنان على تلبية النداء ، « والعمل فى الوطن الحبيب » .

من الفنانين الذين وقوا هذا النداء : **اتجى افلاطون ، تحية حليم ،  
محمود موسى ، محمد هجرس ، عبد الحميد الدواخلى ، سيد عبد الرسول ،  
عمر النجدي ، صبرى السيد .**

غير ان الوزير لم يستجب للنداء . اغلب الظن انه كتب عليه  
« يحفظ » ! ، وحسنا فعل ، لأن حامد عبد الله ما كان يحتمل ان يرى  
بيوت الاشماع الفنى تتحول الى مغارل للصوص المال ، واوكار  
العريضة .

ظل حامد عبد الله فى منفاه الاختياري ، يزور مصر كل بضعة سنين ،  
حين يفيض به الحنين ، لى ان عاد نهائيا فى السابعة من يناير ١٩٨٦  
ليدفن فى ترابها .



كان حامد عبد الله يرفض التجارب الفنية التى تستمد وجودها من  
الفنون الاوروبية التى تكتسح العالم ، ويرى فى تبني اساليبها مسخا  
لشخصية القومية . كما كان يرفض ، بنفس الدرجة الحادة ، التجارب  
التي تستعير مادتها وأبنيتها من التراث ، ويعتبر انها تتدثر بالكفان  
اوتى . والاكفان للبالية ، من الزمن الماضى ، لا تصلح لمجتمع اليوم .

ولهذا لم يكن حامد عبد الله يتوالم مع الفنانين من الاجيال المختلفة ،  
لانه كان يبصر فى أعمالهم ، بلمحة خاطفة ، نزوعا الى الغرب أو الى  
التراث ، وكلاهما ، فى يقينه ، مفسدة للخلق الفنى ، يفقده الروح والقيمة  
والحرارة التى تنبع من حياته الدلخية الخاصة ، وما تنبض به علاقات

للون والمساحة والخط من تناسق وتماسك سواء راعت النسب المألوفة ،  
أو خرجت عليها •

بالمقابل كان حامد عبد الله يرى أن الأرض ، وتقاليد البيئة ، وفلسفة  
الحياة المعاصرة ، وملكات الشعب التي يشاهد رسومها على حيطان  
البيوت •• هي الأسس الجوهرية للتعبير ، أو للمدرسة المصرية الأصيلة  
التي كرس حياته لها •

وهذا التعبير لا يتمثل في أسلوب أو أداء معين ، وإنما يتحقق  
بالصدق ، أى بالتعبير ، لا بالنقل ، وبالإيحاء لا بالشرح والتفسير •

أما الالتزام فينبع ، عنده ، من دخل الفنان ، لا من قوة خارجه •  
وعلى الدولة أن ترعى الفن والفنانين ، لأنها مسئولة عن تقديم للرغيف  
والوردة للشعب •

وفي هذا اللقاء الذى عقته مع حامد عبد الله في آخر زيارة له للقاهرة ،  
في شهر إبريل من العام الماضى ، يتحدث الفنان حديثا وأفيا عن حياته ،  
كأنه كان يشعر بالنهاية ، ويعرض لمراحل انتحاجه ، ونفوسه لفن  
ومشاكله ، وأفكاره حول الإبداع ••

✽ هل يمكن أن نتعرف ، في البداية ، على تجربتك في مجال تعليم  
الفن في القاهرة ثم في أوروبا ؟

– في القاهرة فتحت سنة ١٩٤٠ مدرسة لتعليم مبادئ الفن وتوجيه  
الفنانين ، استمرت حتى رحيلى الى أوروبا سنة ١٩٥٦ ، وقد تخرج فيها  
عدد كبير من ألمع للفنانين المصريين •

وفي أوروبا كنت أمارس على نحو مشابه نفس الوظيفة : تعليم الفن  
لفنانين اجانب ، من بينهم من كانت أعماله معروضة في المتاحف ، مثل  
روبيستون رايت ونانجا لينجى للفنانة الدانماركية ، وإدراك الذى عرض  
في معظم عواصم أوروبا •

وسنة ١٩٧٠ اخترت ضمن ٣٠٠ متخصص من أنحاء العالم ، لكتابة  
تاريخ التصوير المصرى الحديث في قاموس لاروس الخاص بتاريخ الفن  
في للعالم ، وكان فن مصر المعاصر هو المثل للوحيد في هذا القاموس من  
الوطن العربى •

وجاء في طلب تحرير تاريخ التصوير المصرى المعاصر ، أن يجسد  
لتؤرخ الى أى مدرسة ينتمى للفن المصرى : هل ينتمى الى المدرسة  
الأمريكية ، أم المدرسة للفرنسية ، أم الانجليزية ، أم الإيطالية . الخ ؟  
فأجبت بأن التصوير المصرى حركة ذاتية وأوضحت ، فى نص المادة  
الحررة ، كيف خلق المستشرقون من الجيل الأول فى مصر جيلا من المستغربة .  
ثم كيف عدانا تراثنا الى طريقنا الذاتى الذى يتلخص فى مجال التعبيرية ،  
التي كان النسيج القبطى هو أول محاولة فى اتجاها فى تاريخ الفن ، وقد  
طورها المسلمون فى الاتجاه التجريدى .

### ✻ ما هى المراحل الفنية التى مضيت فيها منذ امسكت بالقلم ؟

— كنت أرسـم منذ أيام الطفولة الباكـرة ، ولكنى كنت من أبـلد تلاميـذ  
مدرسة الفنون التطبيقية ، حينما وضع المدرس أمشقا يمثل طائرا زخرفيا  
وطلب منا نقله ، ودارت بينى وبين المدرس مناقشات قررت بمـدها  
التغيب عن مدرسة الفنون التطبيقية ، وللتزويـغ الى حـديقة الحيوان  
والأورمان ، لكى أرسـم تلقائيا بالقلم للرصاص أو بالألوان المائية  
مناظر الأشجار والحيوانات التى تتفرج على زوار الحديقة . وكنت أذهب  
ايضا الى قهوة المعلم محمد بحى منيل الروضة فى الثلاثينيات ، كما كنت  
أصور للفلاحين فى القبط الذى يمتد من سراى محمد على حتى شاطئ النيل .  
وكان عملى منذ البداية يتلخص فى دراسات للطبيعة بالحبر أو بالرصاص .

أما للوحات المائية فكانت تتسم بأسلوب شخصى يتلخص فى بـل  
مسطح للورق كله بالماء ، ثم استعمال ثلاثة ألوان هى الاسود ، والازرق  
البروسى ، والاحمر الطوبى أو البنقى ، أصور بها الحدود الخارجية  
للمرئيات ، فيندغم ويذوب اللون على المسطح البـل .

ومن لوحات هذه المرحلة لوحة « العاطلون » بمتحف الفنون الجميلة  
بالاسكندرية ، وهى من انتاج عام ١٩٣٧ ، ولوحة « تعميرة » من عام  
١٩٣٣ محفوظة بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، وكذا لوحة « فى السوق »  
من عام ١٩٤١ .

بعد ذلك سافرت سنة ١٩٣٩ الى الوجه القبلى حتى وادى حلفا  
حيث عشت نصف عام فى النوبة وأسوان والأقصر وغيرها من بلاد الصعيد ،  
كنت أدرس أثناءها تأثير المناخ على البعد النفسى للصورة ( الفورم ) ،  
ودراسة تقاليد البيئة المصرية التى لا تشوبها مدخلات الغرب فى  
الحياة المصرية .

وإثناء انقائى بالصعيد تعرضت لبعض المشكلات الفنية ، كمشكلة قوة الضوء ، وانعدام التفاوت بين الدرجات ، وظاهرة الصهد التى ليس لها فى اللغات القريبة ما يقوم مقامها • وقد وجدت المعادل التشكيلى للتعبير عن تلك الظاهرة عن طريق لككة اللوحة - أى كرمشها - ثم لصقتها على مسطح آخر •

وهذه الرطيقه هى أساس علمى منذ الأربعينات حتى الآن •

\* لهذا هاجمت السريالية والتجريدية وكل التيارات الحديثة عبر هذا التاريخ ؟

- اننى لم التفت الى السريالية ولا اعرتها اهتماما ، ولم أهاجم التجريدية ، لأن كل عمل فنى يبدأ بالتعريف ، وهى التى تقابل كلمة التجريد التى استعملناها من الغرب ككلمة السريالية أيضا •

اننى لا أفكر الا بالعربية • وليس من الطبيعى أن يفكر الانسان المصرى بطريقه غربية يترجمها الى العربية ، كما هو سائد فى مجتمعنا منذ أمد ليس بقريب •

\* وأنت ترفض التراث والغرب ، ما هى فى تقديرك مصادر الإبداع الفنى ؟

- لقد عبرت عن رأى فى ذلك الموضوع منذ زمن بعيد فى الصحف ، فلم أرفض هذا ولا ذاك كفن ، وإنما أوضحت ضرورة دراسة الفنان المصرى لتراثه وحضمه ، وعقد دراسة مقارنة بين هذا التراث وغيره من دول الدول الأخرى فى حقب تاريخية مختلفة • ثم ما علينا الا أن نجابه واقعنا المعاش ، وأن نبدأ عملنا الفنى بحافز مما يعكس ذلك الواقع فى خوسنا •

\* فى سنة ١٩٥٦ ضقت ذرعا بالحركة الفنية فى مصر ، وأعلنت رحيلك عنها الى الغرب • فما هى العوامل التى دفعت بك الى اتخاذ هذا الموقف ؟

- لم أضق ذرعا بالحياة الفنية فى مصر ، لأننى على الاقل انتمى إليها • وقد ساهمت - كما سبق الإشارة - فى توجيه العدد الوافر من الفنانين المصريين الذين نضجوا قبل سفرى لمرص أعمالى - كفنان مصرى وعاصر - لكى أعطى الغرب فكرة عن مستولنا للفنى •

كان ذلك في عام ١٩٤٩ حين اشتركت في معرض فرنسا - مصر الذي أنظم في بافزيون مارسان بمتحف اللوفر بباريس في يوليو ١٩٤٩ . ثم أقمت أول معرض خاص لفنان مصري معاصر في جاليري برنهييم جين الذي عرض فيه مثالنا محمود مختار قبل ذلك منحوتاته ، واشتركت في معارض جماعية في بلاد أخرى في أوروبا ، ثم عدت الى مصر ، واستأنفت نشاطا ثقافيا مكثفا ، فدعوت الى إقامة نقابة للفنانين ، واشتركت كمضو مؤسس في جماعة الاتيليهيه ، وادرت نشاطها الثقافي في عام ٥٣ . وفي أغسطس ٥٢ قدمت مخكرة تتضمن مشروعات عديدة لانهاض للفنون الجميلة الى رئيس الجمهورية ووزير المعارف ضمنها مشروع تعميم الفن تعيما شعبيا عن طريق فرض نسبة ١٥٪ من تكاليف المباني والمنشآت العامة لزخرفتها باللوحات الحائطية وأعمال للنحت .

ثم أقمت معرضا شاملا لأعمالي بسرأي للفنون الجميلة ( التي يوجد هكانها الآن نقابة الفنانين للتشكيليين ) ، وقد قوبل ذلك المعرض بفضب حديدة « الجمهورية » التي نشرت في ١٤ فبراير ١٩٥٦ نصف صفحها سبب بقم نكرة ، وكان رئيس مجلس إدارة الجريدة وزير الدولة محمد أنور السادات ، ثم غيرت الصحف لهجتها حين علقت صفف الغرب على الأعمال تقرظها .

والواقع ان معظم تلك الأعمال كانت متأثرة بأسلوب الفنان الشعبي ورسومات أولاد الشوارع على الحيطان . . هذا الفنان الذي ادين له ولتعبيره النافذ بالكثير . . ولعل عمله هو الذي حدا بي الى اللجوء الى الخط العربى الذى يكون هيكلًا عظميا لتكوين لوحاتى التى أعنونها بكلمة الخلق . .

### ✽ ما هو أسلوبك في صياغة الكلمات داخل اللوحة ؟

— للكلمات أولا هى صوت يقرع للسان به الفضاء ، واحاول أن نجد المعادل التشكيلى له ، بحيث يعبر عن الدلول التشكيلى للكلمات وجرسها .

### ✽ اللون - الخط - المسطح - النسيج - الحيز . . كيف ترتبها في افتتاحك ؟

— تلك هى العناصر التشكيلية التى تتكون منها اللوحة . وليس هناك ترتيب محدد كان ترسم الحدود الخارجية للمرئيات بالخط ، ثم تملأ تلك الخطوط بالمسطحات اللونية ، كما كان يفعل راغب عياد ، لا أن تدور ونجسم « بنات بحرى » بالالوان والظلال للدكنة التى تحجب عنا حدود الأشياء مثل محمود سعيد .

المهم في الموضوع لنفني ابدا لما برسم بخطي قريبي لما أريد  
وافكر فيه ، لو أن اعمل باللون مباشرة لتكوين مسطحات لونية ليست  
بعيدة عن الرسم ، لأن حدود تلك المسطحات يعتبر رسما .

ان كل جرة فرشاة تعتبر رسما ، ومسطحا في نفس الوقت . ثم يأتي  
بعد ذلك عنصر نسج اللون ، وهو طريقة تكوين مظاهر تلك المسطحات ازا  
للعين ، وتناول تلك المسطحات وتكييفها ينبغي أن ينشط الفضاء . واعنى  
بذلك التعبير عن الحيز للهوائي الذي نعيش ونتنفس فيه .

✱ **يبدو ان يستمع اليك انك تتحدث عن اللحن لا التصوير**

– كلا . اننى اتكلم عن الاجرام في الفضاء ، التى يمكن ان اقارنها  
بالاجرام السماوية ، وقد جاء في القرآن الكريم « كل في فلك يسبحون » ،  
وتلك هي مشكلة الصورة .

✱ **كيف تنظر للفن المصرى بالمقارنة بالفن الغربى ؟**

– الفن المصرى بل والشرقى عامة له خصائصه . كما ان الفن الغربى  
كالاستيعاب للغربى له خصائص أخرى . فعمله الفن في العالم واحدة .  
مثل هذا القرش ، الشرق مصور على وجه من وجهيه ، والغرب على الوجه  
الأخر ، ولكن تلك العملة واحدة ، وتتطور عبر الزمن ، كما يتطور الفن في  
مختلف انحاء العالم ، يعنى شرقا وغربا .

✱ **في نهاية هذا اللقاء ، اود ان توضح ما هي صلة الفن بالحياة ؟**

– لثراء لها ، وكشف عن صورة النفس وضمير الانسان .



## العملة

من البيلارى

ذات صباح مئثل بـشمس متعبة ، التقت على نفسها حياء ، بدا منها  
خيوط من شعاعها نفذت الى سريري من شباك الغرفة ، صحوت فجأة ،  
كان الوقت مبكرا ، والسماء مغطاة بالغيم ، أحسست بالبرد يسرى في بطني ،  
تطلعت الى نفسي ، فرأيتني عاريا الا من بنطال متسخ ، كاني لبسته  
على عجل ، نهضت عن السرير ، بصعوبة أخذت نفسا عميقا ، نظرت من  
الشباك ، شامت عامل النظافة يلتقط الأوراق عن الأرضة ، ابتسمت حين  
وفعت عيناي على طفل يببول وسط الشارع ، تسرب المال الى أوصالي ،  
كنت أحتاج الى مرآة لأشاهد وجهي ، حاولت أن أفقش في الغرفة ، تذكرت  
اني لا أملك مرآة .

فجأة ، سمعت طرقا شديدا على الباب ، كان المنبه يشير الى السادسة ،  
عرشت رأسي قرفا ، كانت الغرفة ملأى بالكآبة ، بعض أكواب الشاي ملقاة  
تحت السرير ، كان الطرق شديدا وسريما ، والباب مغلقا بإحكام .

رأيت صورة والدي معلقة على الحائط ، وقد شارفت على أن تسقط  
على الأرض ، كنت قد تقبلت التعازي بوفاته منذ أسبوع ، انتابني رغبة  
من الخوف ، وأنا أعدل من وضع للصورة ، تذكرت يوم تحصنني بيديه

المعروقتين وقد اكتست أصابعه بالصفرة ، يومها نظر الى وجهي يحفر عينيهِ في تقاسيمي كانت للدموع تحاول أن تنشل نفسها من عينيهِ ، يومها رجاني أن أستمِر في علاجى ، حتى أنجب في حياتى طفلا ، ويرتاح في تربته ، يومها حدثنى طويلا عن لحظة فرحه بخروجه من المعتقل ، كان ساعتها على أمل أن يكون جدا لطفل يخرج من صلبى ، تداعت الى ذاكرتى حكايا ومواقف كثيرة ، وأنا أجول بعينى في زوايا الغرفة ، وكأننى أعيد النمل المتجمع فيها •

كان الطرق على الباب ، وكأنه لا يعينى ، تداركت الأمر حين أحسست بمحاولة شديدة لخلع الباب ، ساعتها مددت يدي الى الزلاج ، أزحته قليلا فاذا برجل أمامى ، وقد فاجانى مشهده ، كانت بشرته صفراء ، على وجهه لحية صفراء ، وصمت يلجم شفتيهِ ، يلبس قميصا أصفر ، بنظالا أصفر ، حذاء أصفر ، ركز عينيهِ على صدرى المارى ، توقعت بعض الدهشة تظهر على وجههِ ، حين يرى خرائط من الجروح الكثيرة توزعت على جلدى ، دفعتني ببسديه أمامه ، دخل دونما إيماءة ، جلس على السرير ، أحسست بغزابة الأمر . . . . قلت ، نعم ، من أنت . . . ماذا تريد . . . هل ترغب فنجانا من القهوة ، لم يجب ، مد يده اليسرى الى الجيب الأعلى في قميصهِ ، أخرج صورة فوتوغرافية مدما الى ، تسلمتها ، وكان يدي متصبب حمرة من حطب ، لذ كثيرا ما عدوني اصحقائى بصور كثيرة ، كانوا قد التقطوها على غفلة منى ، وكلها التقطت في جلسات شيطانية ، أو صور كالتى قابلنى فيها الضابط ( أحمد ) يوم جاني في غرفة الصف ، طلب: أن أضعته في مكتبهِ ، كان من بينها ما هو طبيعى جدا وبعضها يحتاج الى تفسيرات وتاويلات ، كما قال لى - يومها - الضابط أحمد ، بلهجة يغلفها بعض من التهديد ، يومها طرقت مسامعى أصوات والدى . . يابنى حبال الحكومة طويلة ، كان يوما شديدا ، شديدا جدا •

مسحت بعض الغبش والقذى عن عيني ، حدثت في الصورة ، انها صورة عادية لامرأة ، انها زوجتى •

قلت للرجل ، هذه زوجتى ، ماذا عنها •

.. مط عنقه بطريقة ذكرتنى « بالشيوخ محسن » حين يأخذ نفسا عميقا ويبدأ في تلاوة آيات من القرآن في المآتم ، سحب للصورة من يدي ، وبلهجة لم تخل من بحة في صوته •

- إذا كانت زوجتك ، فأين هي ؟

اجبت: .. انها قد تركتنى منذ يومين الى أطها ، ماذا عنها •

قال لى ، رأيناها مقتولة في الوادى مساء أمس ، وبصفتى رجل من الحكومة ، أبلغت هذا النبأ ، ونريدك للاستجواب .

ساعتها ، فجأة ، أفقت من النوم ، كان كابوسا مخيفاً ، مسحت عيني أحاول أن أشاهد أى شيء حولي - كانت الظلمة مخيفة ، والعالم من حولي معتماً ، نهضت من السرير ، أشعلت الضوء ، رأيت زوجتي ، وقد تمطت على سريرى ، كان لونها شاحباً ، انخفضت إليها ، تحصست بشرتها ، حاولت أن أمسح بعض العرق عن ذراعيها ، رأيتها جافة ، كان نفسها عميقاً تغط في نوم أعماق ، رشفت منها قبلة طويلة ، طويلة جداً ، اهتجت ورسرت في نفسى خيوط من للنشوة والبهجة .

أفاقت من نومها ، تبسمت في وجهى قليلاً ، رحناً في لحظة فرح والتحمنا فجأة ، خطر ببالي أن أحتويها في العتمة ، فظرت لى السرير الآخر بجانبنا ، كان سريراً صغيراً ، كنت أشتريه لمولود قد ياتي ، أطفأت النور ، وسرت على أصابع قدمي إليها ، دلفت داخل الفراش ، ضمتني لى صدرها ، نهضتني إليها بعنف ، فتألت قليلاً ، التقت شففتاناً وسط العتمة واتحدنا ، كانت الغرفة مغلقة ، وعلى السرير كنا جسدين ، كأنهما نأما منذ زمن بعيد ، وكان الليل طويلاً .



## تعليق على الأستاذ الفزاوى

### بيومي قسبيل

لعل أهم ما يكشف عنه تعليق الأستاذ الكريم نبيل عربى الفزاوى على العدد الثالث عشر من مجلة « أدب ونقد » الذى ظهر فى العدد قبل الماضى تحت عنوان « خطأ لغوى شائع » ، أن الأستاذ للكريم لم يتصل من قريب أو بعيد بدراسة اللغويات كعلم حدد ، منذ أمد طويل ، موضوعه وأسس منهجه ، وتوصل الى قوانينه الخاصة ، بل وأخذ يعمم هذه القوانين على سائر العلوم الانسانية ، والفلسفة بوجه خاص ، طامحا بذلك الى هامة العلوم الطبيعية . ويعرف المثقفون فى العالم المتحضر ، شرقا وغربا ، اثر اللغويات فى نشأة وتطور المدرسة البنوية فى الأونة الأخيرة . والمجال حقا ليس مجال الافاضة فى هذه النقطة ، لكننى أود أن أشير ، فحسب ، الى أن اللغويات استقر على أن اللغة ، أى لغة ، وفى عبارة محددة ، حتى اللغة العربية « الفصحى » كائن حى . وهذا مجاز متواتر فى منطقتنا منذ وقت بعيد نسبيا ، ولكن هذا المجاز - من أسف - ظل مجازا ، ولم يشار عالم اللكليات على ذلك النمو الى عالم الجزئيات ، أى القياسات العلمية الحقيقية . أى الكمىة ، إذ عزف لغويونا وبلاغيونا ، فى مجملهم ، عن طرح هذا السؤال : ما هى على وجه التحديد الصفة أو الصفات التى تشترك فيها اللغة مع الكائن الحى ؟ ولعل أثار الاجابات منالا فى هذا الصدد هى : كلامها يتغير . ومثلما تموت خلايا الكائن الحى وتولد غيرها ، بدلا منها ، كل لحظة من حياته ، تموت ألفاظ وتتبدل ألفاظ ، وتتحلل ظلال ألفاظ ، وتتحوّل صيغ ، ويسقط صواب قديم وينهض ، فى مكانه ، صواب جديد ، كان هو ذاته خطأ شنيعا استنادا الى ذلك المعيار الذى صقله الماضى وسار عليه الاتقون ، بل وتموت لغة ما وتندثر مثلما يحدث للكائن الحى سواء بسواء .

وبناء عليه ، فإن القاعدة للغوية « الذهبية » التى تقتضى بأن « الباء  
تلتحق بالمتروك لا بالمأخوذ » ومثال ذلك :

ـ وبلغناهم بجنتيهم جنتين نواتى اكل خمط وائل ٠٠٠ على نحو  
ما اسهب الأستاذ الكريم ، هذه القاعدة ليست أزلية أبدية ، فهى لم تكن  
كذلك قبل تبلور لهجة قريش وسيادتها على سائر اللهجات العربية ، ولم  
تعد كذلك الآن بعد أن دب القصور - لعنة الله عليه - فى أوصالها . وتلك  
أمور لا نملك سوى رصد ما دون اختراعها واكتشافها دون فرضها على  
أحد . واللغويات ينتهى ، فى هذا الصدد ، الى أن اللغة نسق نهائى  
لا نقاش فيه . وما دامت اللغة تنقل المعنى الذى يريده المتكلم الى المستمع ،  
فلا حق لأحد أن يتزى بزى الحكماء أو العلماء الذين لا ينطقون عن الهوى  
ويأخذ فى الافتاء بأن هذا جائز مجابح وذلك خطأ محذور ، إذ كان فى إمكان  
العرب أن ينصبوا الفاعل ويصير هذا هو الصواب المطلق ويرفعوا الفصول  
ويحفظه للتلاميذ للصغار ويجرونها متى اقتضت الضرورة . أى ضرورة ،  
بما ذلك ، للتعالم وللتفاهل .

وقد يكون مفهوما ، وإن لم يكن غير مبرر ، ألا يتصل الأستاذ الكريم  
باللغويات ويغفل عن كتابات دى سوسير وجلسين وتشومسكى وهال .  
فى ظل تخلف منطقتنا السعيدة ثقافيا بنمو خمسة قرون عن العصر الذى  
تعيشه ، لكن غير المفهوم وغير المبرر معا أن يغفل عما أنتجه اللغويون  
والبلاغيون العرب مثل ابن جنى صاحب « الخصائص » والجرجاني صاحب  
« أسرار البلاغة » ، فيضع عنوانا ينقضى مقته ، إذ أن هؤلاء وأولئك انتهوا الى  
هذا القول « خطأ شائع خير من صواب مهجور » وهو قول يمضى شوطا  
هاما نحو الوصف العلمى للغة بأنها « نسق نهائى لا نقاش فيه » . ولذا كان  
« متعثرون » على حد تعبير الأستاذ الكريم قد أصبحوا « يلحقون الباء  
بالمأخوذ لا المتروك » ويفهم عنهم قراؤهم المعنى المراد دون لبس أو خلط ،  
فأى حق لنا نحن خريجي الكتائب والجامعات البائسة فى الأقرام على  
هذا « الخطأ » ، أى أن نرى فيه الصواب الجديد الذى أزاح الصواب  
القديم ، خصوصا وأن هؤلاء « المتعثرين » يضمون شعراء فى حجم أمير  
الشعراء للعرب أحمد شوقى بالإضافة الى نقاد وروائيين وباحث ، فى مصر  
والشام والمغرب .

واقع الأمر أن تطبيق الأستاذ للكريم يخرج عن موضوع  
اللغة الذى يدرسه علم اسمه للغويات وهو تعليق أدخل فى باب الوعظ  
الدينى الذى يفارق الواقع ويخاصم العلم فى آن ولحد .

## وتعليق آخر

عبد العظيم عيسى

يقول الأستاذ نبيل عربى فى كلمته المنشورة فى عدد اكتوبر سنة ٨٥ تحت عنوان « خطأ لغوى شائع » ، ٠٠٠ و ٠٠ . أما الخطأ اللغوى الذى يتمتر فيه الكثيرون ، والذى حملنى على الكتابة اليكم ، فهو ما ورد فى قول الدكتور حامد ابو احمد « ويبدو أن الموجة الجديدة التى يدعو اليها نقادنا للجدد فى مجلة « ابداع » تريد أن نستبدل الكلمات بالنقط حتى يأتى وقت يصبح العرب فيه أمة تتحدث بالنقط » وهو فى قوله « نستبدل الكلمات بالنقط » يعنى أن نترك الكلمات ونأخذ النقط ، ولكنه بإدخاله « الباء » على « النقط » انفسد المعنى ، وانقلب الى ضده . والصواب أن يدخل الباء على المتروك لا على المأخوذ فيقول : ( أن نستبدل بالكلمات للنقط ) .

ثم يقول الأستاذ نبيل : وكذلك جاء الخطأ نفسه فى « سيد بيتقا » للسيدة عيلة الروينى حيث كتبت تقول : ( أمسك « أمل » على الفور بالقلم وشطب الأرقام واستبدلها بترتيب آخر ، هو الترتيب للنهائى للقسيمة وهى تقصد طبعاً أنه ( ترك الأرقام ) ليضع مكانها ترتيباً آخر ، فانعكس ما تقصده بإدخال « الباء » على « المأخوذ » وهو « توتيب آخر » .

وأنا مع تقديرى للأستاذ نبيل على غيخته على اللغة وحرصه على سلامتها أؤكد له أن كلا الكاتبين قد أصاب ولم يخطئ . فقد جاء فى « الصباح الخير » مادة بدل ما نصه ( أبدلته بكذا بدلاً ) فقد دخلت الباء على المأخوذ لا المتروك وفى « مختار الصحاح » ما نصه فى مادة بدل ( الأبدال قوم من الصالحين لا تخلو الدنيا منهم إذا مات واحد منهم أبدل الله مكانه بآخر » فهنا دخلت الباء على المأخوذ .

وقال « طفيل » عندما أسلم ( وبدل طالعى نحسى بسعدى ) وهو « كما يعرف الأستاذ نبيل » من الشعراء الذين يستشهد بشعرهم .

وقد ورد فى « كتاب الالفاظ والاساليب » الذى أصدره مجمع اللغة العربية ط سنة ١٩٧٧ ص ٣٦ قرار لجنة الاصول بالمجمع وهو كما يلى : « ينص كثير من اللغويين على أن باء البدل لا تدخل الا على المتروك ، وهناك من ثقاتهم من يقول أنها كذلك تدخل على المأخوذ » كما جاء فى الصباح الخير ومختار الصحاح وتاج العروس « وترى اللجنة أن « باء البدل » يجوز دخولها على المتروك أو على المأخوذ ، والمدار فى تعيين ذلك على السياق » .

وبهذا القرار نحسم للخلاف ، ولم يعد هناك ما يدعو الى إثارة للجدل بين اللغويين والنقاد والكتاب حول هذه « الباء » .

وسلام على الأستاذ نبيل . وعلى غرة الحبيبة

## حول ملف أمل دنقل مرة أخرى

تعقيب على ملاحظات د. مصطفى رجب

### نسيم مجلى

وغض الطرف انك من نمرير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

تذكرت هذا البيت القديم وتاملت معانيه طويلا حينما فرغت من قراءة ما كتبه الدكتور مصطفى رجب في مجلة « أدب ونقد » ( عدد ١٦ ) بعنوان « ملاحظات على ملف أمل دنقل » .

لم أكن أدرك حتى تلك اللحظة ان اسمى يمكن ان يستفز أحدا أو يثير حساسيته الى الدرجة التي خرجت بكاتب الملاحظات عن الموضوعية واللياقة ، وفجرت غضبه وعصبيته القبلية فأخذ يهاجمنى أو يهجونى بمنطق ذلك الشاعر القديم ، وكأننى قد ارتكبت جرما كبيرا لمجرد اننى كتبت رأيا لا يرضى عنه الدكتور ، ولأن هذا الراى قد تصدر ملف أمل دنقل في مجلة « أدب ونقد » .

وعلى فرض ان هذه للدراسة قد احتوت بعض المآخذ أو حتى الأخطاء ، فليس فى هذا ما يثير غيظا أو غضبا وكان ينبغى على استاذ الجامعة ان يلتزم الصق والموضوعية ويدقق فيما يكتب حتى لا يفتزل الى حد التجريح والغمز ، وللتشكيك فى فكر الكاتب وعقيقته .

أقول كان عليه أن يلتزم بحدود النقد الأدبي لنص شعري يحتمل تعدد الرؤى والتفسير وإن يتذكر أن النقد اجتهد يعتمد على مقدار حظ صاحبه من العلم والثقافة والفهم والتذوق ، وأن لكل مجتهد نصيب ولا ينسب الحديث للشرif « أن من اجتهد وأصاب غله حصنتان ومن أخطأ غله حسنة واحدة » . وللأسف الشديد فقد أهدر الدكتور مصطفى كل شيء فلم يذكر لى حسنة واحدة ولم يجد فيما كتبت الا انه « أدنى الدراسات المنشورة شكلا ومضمونا » تبدو فيها « سذاجة الرؤية وسطحيتها » وأننى « اتعسف الأحكام بلا حياء » وأن مجلة أدب ونقد قد خالفها التوفيق مخالفة صارخة حين افترحت ذلك الملف بدراسة نسيم مجلى « أمل دنقل أمير شعراء الرفض » .

هكذا لم يجد للدكتور فيما كتبت الا صفحة سوداء ، يستخدم في نعمتها لافعل التفصيل ويبالغ في الحط من قيمتها بل والإساءة الى شخصي ضمنا ثم يتوعد ويتقرب بأسلوب ملتو الى هيئة تحرير المجلة وكتابها جميعا فما دامت دراستى هى « أدنى الدراسات المنشورة شكلا ومضمونا » فالكل عنده إذن مقبولون الا شخصى للضعيف ولعله تصور انه بهذا الطريق يستطيع أن يوقع بينى وبين هيئة تحرير هذه المجلة للرائدة وكتابها - وهو يوشك أن يقول الا نسيم مجلى .. ليس منكم وليس منا والما من « حزب الشيطان » .

لقد صدمت حقا أن يكون بين المثقفين من يفكر على هذا النحو القلبي في اواخر القرن العشرين ، وهو يظن أو يتصور أن بين المصريين من يمكن أن يكونوا بديلا عن « نمر » أو قبيلة النبوزين . وأنه لا يحق لأحد من أفراد هذه القبيلة ما يحق لغالبية القوم من حرية التفكير والتعبير والابداع !!

لقد حزننت جدا أن ينسب بعضنا رابطة الوطنية ورابطة الدم الذى يؤكد اخوتنا ، ويتطرق به للتطرف الى هذا الحد .. وفكرت في نسيان الامر كله الا اثنى خشيت أن يساء فهم موقفى - فيظن البعض أن هذه التلويحات يمكن أن تخيفنى أو تسكت قلبي . لذلك قررت أن أرد على هذه الملاحظات ردا موضوعيا يكشف ما فيها من زيف وتهاوت . وأولى الملاحظات هى اتهامه لى بعدم وجود تصور مسبق للدراسة :

يقول الدكتور مصطفى رجب « ويبدو من القراءة التعمقة لهذه الدراسة ان كاتبها لم يضع لنفسه تصورا مبدئيا لمسيرة دراسته ومن هنا فقد يلاحظ قارئه للدراسة أن صاحبها يصدر حكما على قصيدة أمل « كلمات اسبارتاكوس الاخيرة » ( ص ٧٣ ) حين يصف أمل دنقل في هذه القصيدة



بأنه « يدين للخنوع والاستكانة ويمجد للتمرد والرفض » ثم يعود الكاتب ( ص ٧٥ ) ليكتشف ( فجأة ) أن أمل يناقض نفسه حيث تنتهي القصيدة بتمجيد الخنوع والانحناء ، وهنا يتطلسف للكاتب ويحاول تبرير هذا التناقض فيفسر ذلك بأن الشاعر عمد الى ذلك التناقض الظاهري ليستفز مشاعر القارئ حتى يفكر في مأساة حياته ( وكأن الحياة مأساة ! )

هذه كلمات الدكتور وأحب أن أوضح للقارئ اننى لم افاجأ بشئ ولم اذكر كلمة ( فجأة ) هذه التى اضافها الاستاذ الامين كما اننى لم اقل « أن أمل يناقض نفسه » كما يزعم الدكتور .. ولما قلت الاتى مخاطبا القارئ :

« وقد يدعئك هذا الكلام الاخير ، لانه يبدو مناقضا جدا للمقطع الاول فتسأل كيف امكنه أن يتحول من النقيض الى النقيض ، حتى أصبح داعية للخنوع والانحناء مقرا بعثية الرفض والثورة .. والا كيف يمكنه أن يقول بأن « خلف كل ثائر يموت : أحزان بلا جدوى .. ودمعة سدى » ليس هذا شبيها بما قاله سليمان الحكيم حين صاح صيحته اليائسة « باطل الباطل الكل باطل وقبض الريح ولا منفعة تحت الشمس » او ما قاله المصري « تعب كلها الحياة فما أعجب ألا من رغب في ازدياد »

« هكذا يبدو الامر ربما للنظرة الأولى .. ولكن مع التأمل العميق لايبات أمل فنقل نجده لا يتطابق مع هذه الرؤى التى تؤكد عبثية الحياة وخيبة أمل الانسان ؟ » والواقع أن الشاعر يستخدم النقيضين سائرا سخريه مريرة بواقع الانسان في مجتمعاتنا ، وبالبدائل المطروحة امامه .. وهو يستخدم هذا الاسلوب المغرب او الغريب لكى يستوقف قارئه ويستفز مشاعره وعقله حتى يفكر في مأساة حياته .. ص ٧٥ ، ٧٦

هذا ما قلته بالحرف للوحد .. فاذا كان للدكتور يرفض هذا للتطلسف او هذا للتفسير فلماذا لم يفصح عن وجهة نظره .. ويقدم تفسيره للخاص حتى نعرف حقيقة تصوره للدراسة او للقصيدة او نعرف على أى شئ يعترض ؟ وانا أسأله : هل يحق للدكتور مصطفى أن أمل يدعو في هذه القصيدة للرفض والثورة ؟ ولذا لم يوافق على ذلك .. فهل يوافق على أن أمل كان يدعو للخنوع والاستكانة ؟ وأن هذه الرسالة أى الدعوة للخنوع والاستكانة كانت هى رسالة أمل التى كان يجاهد بشعره لتوصيلها للقراء ؟

ولو كنت حقا بلا تصور سليم لمصرة دراستي .. لاكتفيت بالقاء  
بعض الأسئلة وتركت الأمر مطلقا كما يفعل الدكتور .. في كل تعليقاته  
وكما سنرى في الملاحظة الثانية :

يقول أمل دنقل :

ولن رأيتكم في الطريق « هانيبال »

فاخبروه أنني انتظرتهم مدى « على أبواب روما » المجردة

وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين للزينة المربعة

ظللن ينتظرن مقدم الجنود

ذوى الرؤوس الاطلسية الجمدة

لكن « هانيبال » ما جاءت جنوده المجندة .. الخ .

وعلق الدكتور مصطفى رجب قائلا « قرأ الكاتب السطر الثالث في  
هذه المقطوعة بنصب « شيوخ » على المفعولية للضمير المتصل بالفعل «انتظر»  
قبله . وقد فهم من هذه القراءة الخاطئة أن الشاعر الذي يتحدث بصيغة  
الفاعل ، ينتظر هانيبال فلم يأت ، وانتظر الشيوخ فلم يأتوا .

« وبناء على هذا الفهم جعل الكاتب « قيصر هو الليكتاتور الذي  
كان يعمل على القضاء على الجمهورية والديموقراطية ، وشيوخ روما هم  
رعوز الديموقراطية ومن ثم جاء انتظاره ( أى انتظار الشاعر ) لشيوخ  
روما كما انتظر هانيبال لكنهم لم يسرعوا لانتزاعه » .

والحقيقة أن تسكين تاء التانيث في السطر الشعري المذكور ورفع  
شيوخ روما لتكون فاعلا لفعل ( وانتظرت شيوخ روما .. ) يرفع هذا  
التكلف الشديد الذي يذهب إليه الكاتب ، ويوقعه ويوقع معه القارئ  
في برائن الفهم الخاطئ . وهذا هو الوجه السائب لقراءة نص أمل  
دنقل . .

هذه ملاحظة جديرة بالاهتمام لا بد أن نتوقف عندها طويلا . فاذا  
سلمنا بصحة هذه القراءة ... فلن نخرج من برائن الفهم الخاطئ .  
لأن الدكتور وقف عند حد القراءة فقط لبين واحد في هذه المقطوعة ولم  
يقبل لنا شيئا عن معناه في السياق العام للقصيدة بعد أن رفع  
المفعول وجعله فاعلا ... ولكي أزيد الأمر وضوحا لابد أن أقول أن  
للشاعر أمل دنقل يوظف رموزا تراثية ذات دلالات راسخة ومعروفة و

أذهان عامة المثقفين وخاصتهم • فهو يتحدث بلسان اسبارتاكوس قائد ثورة العبيد التي اخصت بعد حوالي عامين من اندلاعها وانتهت بصلب اسبارتاكوس على أبواب روما ( ٧١ قبل الميلاد ) وإذا اخفنا بقراءة الدكتور مصطفى رجب قطيه أن يجيب على هذه الاسئلة حتى يخرج القارئ من الفهم للخطأ أو للحيرة التي أوقعه فيها :

✳ إذا كان اسبارتاكوس يرى في هانيبال مخلصا يتطلع اليه وينتظر مقدمه •• فلماذا ينتظره الشيوخ أيضا ؟ وإذا استطعنا أن نفهم دوافع هاته النسوة اللاتي خرجن في زينتهن المعريدة لرؤية جنود هانيبال •• فهل يمكن أن يقال أن شيوخ روما قد وقفوا تحت قوس النصر للترحيب بهانيبال أيضا ؟ هل خرجوا ليسلموه مفاتيح روما العتيقة - مفاتيح مدينتهم - ويستسلمون له ؟

وإذا أنكر الدكتور مصطفى رجب على شيوخ روما أن يكون رموزا للديمقراطية •• فهل يجزئ على الادعاء بأنهم كانوا رموزا للخيانة والانهازية •• ولنهم خرجوا ليسلموا هانيبال مفاتيح مدينتهم ؟

ان للتصور الصحيح لنص أدبي يتعامل مع رموز تاريخية واضحة الدلالة لا يمكن أن يكتفى بقراءة النص وحده كاملا أو مجزأ بعيدا عن مصادر هذه الرموز ودلالاتها فيجرده من المعزى ومن الدلالة المصرية التي نقصد اليها الشاعر •

وكيف ننكر أنه كان بين شيوخ روما من هم ضد العبودية وضد الديكتاتورية • لم تكن الديمقراطية بالمعنى الذي نفهمه الآن •• وإنما كان هناك صراع كبير يشتبك فيه القواد والشيوخ والنبل والعامة من عبيد وفلاحين • وفرسان وأقنان وأن يوليوس قيصر قتل بالقرب من الكابيتول سنة ٤٤ قبل الميلاد - قتله اصحاباؤه وقواده وعلى رأسهم بروتس خوفا من طموحه ورغبته في الانفراد بالسلطة بعد أن تخلص من شريكه يومبي وكراسوس أعضاء الحكومة الثلاثية ، كان ذلك بعد حوالي ثلاثين عاما من صلب اسبارتاكوس وتطيقه عند أبواب روما •

هل كان تطور هذا الصراع - بدءا من قتل العبد الذي تمرد الى اغتيال أعظم قادتهم حتى لا يتحول الى دكتاتور ، يجرى في فراغ بين قتله ومقتولين دون اصداء أو انعكاسات شعبية واسعة • ان من يقرأ عن هذه الفترة سوف يجد في كتب التاريخ نماذج عديدة من الشيوخ والنبل والضباط ممن كانوا يتمتعون برؤية اجتماعية و انسانية تضع في اهتمامهم مصالح العامة والعبيد أيضا •• بل لن الاعلام العالمية التي عرضها

التليفزيون المصرى عن ثورة اسبارتاكوس أو يوليوس قيصر لم تغفل هذه النماذج .. بل اظهرتها بدرجة كافية من الوضوح . فهل اكون عند أخطأت حين اعتبرت شيوخ روما رموزا للديمقراطية ثم قلت ان امل دنقل « فنان ذو ثقافة عميقة وعقل مفتوح يعرف كيف يحلل التاريخ والواقع ويفهمه بعيدا عن التعصب والانغلاق .. ولهذا نجده يقدم صورة مركبة لروما فهي ليست رمزا شاملا للنش أو الطفيان . فاذا كان قيصر هو الليكتاتور الذى كان يعمل على القضاء على الجمهورية والديمقراطية ، فان شيوخ روما هم رموز تجسد الجانب الآخر من روما .. وهو الديمقراطية .. ومن ثم جاء انتظاره لشيوخ روما كما انتظر مانبيال - لكنهم لم يسرعوا لانقاذه ، ولم كان لامل دنقل ان يقصد الى ما هو أنبل من هذا المعنى . !! ربما فاته فقط ان يبرزه بصورة حاسمة في سياق هذا المقطع الشعري . واذا لم يكن هذا الكلام مقتضا للدكتور فطيه أن يشرح لنا ما تعنيه هذه الأبيات بعد أن رفع المفعول وجعله فاعلا .

أما عن اعتراضه على تفسيرى لقول امل دنقل :

المجد للشيطان معبود للرياح

من قال : لا ، في وجه من قالوا : نعم ..

حين يجتزى الدكتور عبارة « نموذج المصيان القاطع في وجه جمهرة الخائفين » ثم يقفز الى أن المقصود بجمهرة الخائفين هم الملائكة ثم ينبىء للدفاع عن الملائكة وعن طاعتهم ودوافعها مع أنني لم أذكر الملائكة من قريب أو بعيد لأن الاهتمام كله مركز على الشيطان كمعادل موضوعي لتمرد بعض الأفراد ضد السلطة المطلقة أو اللطفيان وهي قيمة أدبية أو تقليد أدبي استخدمه الشاعر الألماني جيته في قصته « دكتور فوستس » واستعمله الشاعر الإنجليزي مارلو في مسرحية بنفس الاسم واستخدمه الشاعر الإنجليزي ميلتون في ملحمة « الفردوس المفقود » التي قام بترجمتها أخيرا الدكتور محمد عناني .. ونفس الشيء فعله العقاد في قصيدة كبرى باسم « الشيطان » يمدحها بعض النقاد أفضل قصائده . فلماذا كل هذا الغمز واللامز والتهديد بإثارة الجدل العقيدى والاتهام - وقول الدكتور مصطفى رجب « أن هذه اللغة من الكاتب من شأنها أن تثير جدلا على « المستوى العقيدى » لدى المثوقين والقراء . فليطعن الدكتور أن اللحنين لا يعترفون بوجود للشيطان أصلا كجزء من انكارهم لما وراء الطبيعة أى انكار عالم الغيب . والمؤمنون فقط هم الذين يذكرون الشيطان ويفكرون تمردة أو رفضه كرمز للشموخ أو المصيان كما يفعل

بعض الشعراء • وبناء على ما تقدم لا يكون غيما كتبته سببا للاثارة  
أو الاصطياد والتشكيك • وادعاء الايمان والزائدة به مسلک يشين  
للكاتب والفكر لانه يتناقض مع جوهر الايمان الذى هو • ما وقر في القلب  
وصدقه للعمل ، فتصيد هذه الموضوعات من مهمة آخرين •

أما قولك • على مستوى الفهم الادبى الرلقى المستند الى رؤية  
واقعية تنظر الى ما وراء النص الشعرى لتفهم ما يريد الشاعر أن يقول  
وهذا ما فعلته أنا في دراستى ولكنك انكرته على أساس انه تفلسف -  
مع أن الفلسفة والتفلسف أمور من طبيعة النقد الادبى ويكفى دليلا  
على ذلك أن أول من وضع أصول للنقد الادبى هو الفيلسوف أرسطو  
بكتابه • فن الشعر ، ومازال فلاسفة الجمال والاخلاق والاجتماع  
يساهمون في قضايا الفكر الادبى ومناهج النقد • رفضت كل هذا  
ورفضت • أن تنظر الى ما وراء النص الشعرى ، حتى ترى الوحدة من  
خلال التنوع أو ترى التوافق في الرؤية خلف للتناقض الظاهرى واكتفيت  
يا دكتور بطرح الالغاز على انها ملاحظات وتهربت تماما من تقديم  
وجهة نظر واضحة صريحة حتى أننى وكل من قرأ كلامك لا يعرف ماذا  
ترفض وماذا تقبل • فانت ترفض ان يكون أمل داعية للتمرد وترفض  
أن يكون داعية للاستكانة والخنوع • وترفض قولى بأن • الشاعر يستخدم  
النقيضين ساخرا سخرية مريرة بواقع الانسان في مجتمعاتنا ، وبالبديل  
المطروحة أمامه • وهو يستخدم هذا الاسلوب الغريب لكى يستوقف  
قارئه ويستفز مشاعره وعقله حتى يفكر في مأساة حياته ، •

فبناء للقصيدة يقوم على المفارقة المركبة التى سماها استاذنا  
الجليل الدكتور لويس عوض • بلاغة الأضداد • حيث يقول في مقاله • شعراء  
الرفض ( الأهرام ١٩٧٢/٧/٧ ) • وهكذا ينتقل أمل منقل من النقيض الى  
النقيض ، فالقائل : المجد للشيطان في أول المونولوج ينتهى بقوله أن  
كل دمعة سدى • ولكن ما هكذا ينبغي أن يفهم شعر الشعراء ، فهناك  
نوع من التهكم الخفى الذى يقصد ليه الشاعر سواء في تمجيد لشموخ  
أعظم العصاة أو في تبشير بضرورة الانحناء والانهزامية بغير قيد أو شرط  
وهذا التهكم الخفى مجسد في المصابلة يقيهما بين الرفض الأعظم والقبول  
الأعظم ، والا كانت دعوته في آن ولحد عبادة للشيطان ولعنة على البشر •

• وهذه طريقة شعراء الرفض اذن في التعبير عن احتجاجهم على  
الواقع المرفوض • هم يؤجلون اللطفاة على الطغيان بتجميد للطغيان ...  
وهم يؤجلون للمبيد على للمبودية وهذه بلاغة الاضداد • •

بقيت آخر ملاحظات الدكتور حين يقول « أحيى مجلة أدب ونقد على اهتمامها بدراسة شعر أمل دنقل وآتمنى أن تستكتب لهذا الغرض وما يماثله من تتوسم فيهم للعدل ، ومن تتقسم فيهم رواشح الموضوعية وعمق الفهم وقوة البصيرة » وهنا بيت اللقصيد فليس هناك من تتولفر فيه كل هذه اشروط مجتمة الا الدكتور مصطفى رجب طبعيا !

أما أنا فلا أطمع في هذا الشرف ولا أنتظره وإنما أكتب ما أريد وأسعى لنشره فالكثاجة رسالة وشهادة .. ودوافع للكاتب الاصيل هي التي تفرض عليه أن يكتب وأن يعبر عن رأيه وأن يسمى ويناضل لنشر هذا الرأي .. وقد عرفت للفرق بين كلمتي « يكتب » و « يستكتب » في أثناء تجربة مريرة بعد حصولي على دبلوم الدراسات العليا في النقد والادب المسرحي من معهد الفنون المسرحية .. وتقدمت بخطة بحث لدراسة أعمال كاتب مصري من أبرز كتابنا المعاصرين .. لكن الموضوع رفض وتفضل الاستاذ المشرف من تبعة هذا الموقف وكذلك العميد وكان من كتاب المسرح وأساتذة النقد المشهورين - وبعد مدة عدت لمناقشة الموضوع معه فأخذني أستاذ من تربطني بهم صداقة ونصحني بأن أكتب عن العميد ومسرحه كما يفعل الآخرون .. ان كنت أريد الحصول على الماجستير .. ثم أخذني أمام العميد وكرر الموضوع ووجدت العميد موافقا تماما على هذا الأمر .. وهنا أخذت أفكر وأقلب الأمر على وجوهه ... وفي النهاية قررت عدم الاستجابة لهذا الرأي وقطعت علاقتي بالمعهد كدارس وخسرت فرصة الماجستير والدكتوراه .. ولا شك أنني خسرت ماديا .. لكنني كسبت نفسي ... ومن يومها لا أقبل ولن أقبل أن يستكتبني أحد .. واخترت أن أكتب عن المنسيين من عباقرة علماء وأدباء هذا الشعب فكتبت كتابا عن الدكتور « محمد كامل حسين مفكرا ، وأديبا ، نشر في خارج مصر مسلسلا في مجلة عربية ولم ينشر في مصر حتى الان .. وكتبت عن أمل دنقل دراسة كاملة سوف تخرج قريبا في كتاب ولو على حسابي الخاص .. ففي ظل هذا التدهور الفكري والثقافي لا مفر أمام الكتاب والادباء الجادين من التضحية بالجهد والمال ولو بقوت يومهم لكسر طوق الاحتكار والسيطرة الذي أحكم حولهم .. لأن أزمة الثقافة وما جري للبلع المصري وللوجدان المصري من تدهور واختلال على مدى سنوات الردة والفضوى ... تتطلب من جميع المخلصين أن يساهموا في انقاذ هذا الوضع حتى نعيد لثقافتنا وجهها النابض المشرق .. وفي هذا « لا يستوى الأعمى والبصير والذين يعلمون والذين لا يعلمون » صدق الله العظيم .

اما قولك بأن دراستى هى « احدى الدراسات شكلا ومضمونا » فاننى  
أسألك كيف اذن اوجحت لك بكتابة هذا المقال .. وكيف وصلت الى هذه  
النتيجة وانت لم تتعرض لباقي الدراسات باى ذكر ؟ ان الحكم على  
هذا الكلام ساتركه لقلاميذك من ابناء اسوان النجباء الذين يتعلمون منك  
« العدل وعمق الفهم وروائح الموضوعية » .

اما مجلة ادب ونقد وهيئة تحريرها فاشكر لها تقديرها لحرية  
الرأى واحترامها لهذا المبدأ .. العظيم .. وهو ما يعطيها دور الريادة  
بين المجالات الثقافية فى مصر - والسلام .



---

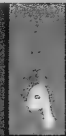
رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

---

مطبعة اخوان مورافتي  
١٩ شارع محمد رياض - عابدين  
تليفون ٩٠٤٠٩٦







كتاب

إنهم

يخربون

التعليم

د. سعيد اسماعيل علي

٢٠  
مارس ١٩٨٦

# ادب نقف

فريدة الفقايس

د. محمود اسماعيل

د. منى أبو سنه

احمد طه

الامن المركزى لا يقرأ اشعارنا

الاسلام والمسلمون في نظر المستشرقين

بين تعامل اليمين وتعاطف اليسار

المطلق في فكرت د. س. اليوت

عن شعراء السبعينيات

الحداثة بين ارماب الماضى و. ونفط الحاضر



# أدب وفن

مجلة كل المثقفين العرب

بمبادرة حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

لأمسدد العشرون

للسنة الثالثة

مارس سنة ١٩٨٦

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

د. عبد العظيم أنيس  
د. لطيفة الزيات  
ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني  
أحمد عز العرب

□ مكرتو التحرير  
ناصر عبد النعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

✻ المراسلات : مجلة أدب وفن - ٢٣ - شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات  
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها  
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

# ادب وقت

محمدا عبد الصبور المولى المتوفى بالرحمة

في جريدة العدد

- ٤ فريدة النقاش \* افتتاحية : الأمن المركزى لا يقرأ اشعارنا
- ٨ عز الدين الخاصرة \* نظرية مقارنة الادب في الجامعات العربية
- ٢٧ صلاح اللقاني \* شعر : اشتعل للورد في الآنية
- ٢٣ محمد الخزنجى \* قصة قصيرة : مدخل الى الجليل
- ٢٧ زكى عجر \* شعر : جلوس للقرنصاء
- بين تعامل اليمين وتماطف اليسار \* الاسلام والمسلمون في نظر المستشرقين
- ٣٩ د\* محمود اسماعيل \* شعر : فتارين
- ٤٩ ماجد يوسف \* قصة قصيرة : عينا القاتل
- ٥١ احمد والى \* شعر : انا ولحد وأنا امه
- ٥٣ محمد سليمان \* المطلق في فكرت . س . البيوت
- ٥٦ د\* فنى ابو سنة \* قصة قصيرة : فصل في التحريم
- ٦٢ طلعت سنوسى رضوان \* شعر : انا والريح
- ٦٩ ابراهيم الباتى \* قصة قصيرة : رائحة الجوانه
- ٧٢ اسماعيل المادلى \* علم اللغة الأمريكى والدراسات الادبية

في الفترة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٨ - الجزء الثانى

ترجمة د\* حامد يوسف ابو احمد ٧٥

- \* شعر : مقطوعات للنأي الحزين  
 ٨٨ سهر المصادفة  
 \* قصة قصيرة : دعوة على المسحور  
 ٩٢ ربيع للصبروت  
 \* شعر : الخروج  
 ٩٧ عبد العزيز موالي  
 \* قراءة في رولية « كلما عاد للربيع »  
 ٩٩ د. محمود الحسيني  
 \* شعر : أوجاع حلم يبارز صوت البئر  
 ١٠٥ جمال محمد فرغلي  
 \* قصة قصيرة : الغضب  
 ١٠٧ ابتهاج سالم  
 \* عن شعراء السبعينيات  
 \* الحداثة بين أرواح الماضي ونفط الحاضر  
 ١٠٨ احمد طه  
 \* شعر : يحاولها للكافرون ، وترضى  
 ١١٩ سماح عبد الله  
 \* حوار العدد : مع القصاص جميل ابراهيم عطية  
 \* لجراه : يوسف ابو رية  
 ١٢٢  
 \* ندوة عن « أدب وفقد » في نجع حمادى  
 ١٢٧ عزت الطبرى  
 \* المكتبة الاجنبية : اعادة ابتكار الحداثة  
 \* ماريت رويبر  
 \* ترجمة : د. محمد براءة  
 ١٣٤  
 \* المكتبة العربية : في معرفة النص  
 \* تأليف : يعنى العبد  
 ١٤٣ تقديم : جهن حمودة  
 \* رسالة لقحن : خيلم ليرانى في الخفى  
 \* مجوم على الخميني ٠٠ دفاع عن السافاك  
 ١٤٧ لمر المعبرى  
 \* رسالة وارسو : حول قضية المسرح المدرسى  
 ١٥١ د. هناء عبد الفتاح  
 \* رسالة موسكو :  
 ١٥٤ نقاد من المبدع ( ام حكام على المبدعين )

# الامن المركزي لا يقرأ أشعارنا

فريدة النقاش

حاول بعض كتبة الحكومة ان يجدوا وشائج وبراهين في الأيام الأولى لتبرّد جنود الأمن المركزي تربط بين وقائع التبرّد وما تكتبه صحف المعارضة ، ولكنهم سرعان ما تأبّسوا الى سخافة النكتة حين استعصى عليهم الأسلاك بأى وشائج أو براهين .

فجنود الأمن المركزي لا يقرأون النثر ولا الشعر مثلهم ، بل الكتلة الأساسية من الجماهير العريضة رجالاً ونساء ، حيث تفضل الطبقة الحاكمة المستغلة ان يبقى الجمع طيعاً سلس القيادة فلا توغر من التعليم والثقافة الا ما هو ضرورى لإدارة دولاب الحكم ، وليس من قبيل المصادفة ان تروج في أيامنا هذه حجج كثيرة يسمى للحكم لتشاعتها حول ضخامة ميزانية التعليم وهو يتنقل تدريجياً من مهماته وينتقلد الأثرياء الجدد والقدامى ، يفاشد البنوك والتجار ان يقوموا بالمهمة نيابة عنه من أجل دسر القى هي أهم وفي حاجة اليهم !! .

الأمن المركزي اذن هو مثل الكتلة الأساسية من الجماهير لمى .. يبقى جنوده منذ الولادة وحتى الموت أسرى الخوف المباشّر والخوف العميق ، مربوطين الى صخرة الجوع المضمّن مغناه عيونهم ومقبولهم مخلقة تلويهم على الرعب وانتظار الخطر والخنز — كالحيوانات البرية —



للافتاة ، وقد تدريت حوائسهم على مواجهة الملبوس الذي يؤلم لها مباشرة ، ولكن هذا الملبوس ذاته تحول في لحظة الغضب الهيجي غير المدبر أو المنظم الى رمز لكل ما يعجز الخرس عن الانصباح عنه فكانت اللحظة الشبيهة بتلك التي صاغ فيها الوجدان الشعبي أغنية الاحتجاج الحزين ، وارتبط فيها المجرى بالملبوس .

بلدى يا بلدى والسلطة « خنت » ولدى وكانت سلطة بطش حاكمة قد أبقت الجواهر في الحالة البرية المشابهة فوقع عليها العنف بقسوة مشابهة وهى مكيلة اليدين والمقل قبل قرن من الزمان ويزيد قليلا حين توالى طواير السخرة للمشاركة في حفر قناة السويس .

بقيت الجوع اذن اسيرة للملبوس الغريب حين طمس وعيها بالارهاق والجهل ، وكثفتها الحواس البسيطة البدائية واغرقها في طلامس الكون الشاسع فمجزت ابدا عن كشف العلاقة بين رؤسها وبين كل ما هو خارجها وهو دائما اكبر منها ولم تر العلاقة بين العصف والقانون بين ما تعرفه وما لا تعرفه ابدا اذ يبقى غائبا مجرنا يستحيل الإمساك به او ملاحظته ، ومن ثم فانه لا يخطر في بال الجماهير ابدا حيث يجاهد أفرادها في الحياة ككفراد انه بالامكان التخلص من هذا الشيء الجاثم عليها كقدر لا فتاك منه ، وهى تكتشف هذه الامكانية فحسب حين تاتى لحظات الفوران الجماعى ، وتجذ نفسها اما هذا الشيء وجها لوجه ، وتتعرف على قدرتها .

لم يقرأوا اشعارنا حقا .. ولكتم تعلبوا في هذه اللحظة الشعرية النونجية التى طبست الفوضى شاعريتها أنهم ليسوا في خاتبة المطاف كتلا من الحجر الأصم .. تعلبوا أن قدرتهم الجبابة وأن وجودهم معا يحلان معنى أبعد وأعمق من المذلة والبؤس والسخرة .. يحلان معنى الأخوة والتضامن من وجه التعاسة . وهو المعنى الذى لن يضيع مهما حاولت أجهزة القمع المملوك والروحي طمس معالمه بل انه سوف يتخذ مكانه في الذاكرة الجبابة للكائنين المضطهدين المعذبين في الأرض ، وسوف يكون ملء خيبة للشعراء وأمثال وحكم مجهولة المؤلف مطبوعة المصدر شلته شأن كل حدث كبير مثله تختبر فيه الجبابة المضطهدة قدرتها على الاحتجاج الذى لا يستطيع أن يحدد لنفسه هدفا واضحا .. شعارا او مطلباً او أغنية . وإن كان يدرك في واقع الحياة المظنة أن ما يتقمسه هو الظلم والحرمان بعينه .

سوف تظل هذه الجواهر العريضة المكبلة هى هبنا الأساسى هى جرحنا المفتوح ابدا ، هى أيضا موطن أملنا وهدف سعينا في الوقت ذاته

طالباً بقى هذا المسمى ينشد تمزيق غلالة الأوهام عن قلبها وروحها وربع وصاية القمع المتصدد الوجوة عنها حتى تتوغل لها القدرة على الربط بين الملموس والمجرد ، بين التبعية وشح الرزق بين العلاقات الرسمية ومقر حياتها المهيمن ، بين نمو الشجرة وبذر البذور بين صور الأدب والفن وواقع الحياة بين الأمل والخيال ، فإذا ما تمزقت هذه الغلالة سوف يكون لوعي البائسين والمحرومين شأن آخر . سوف تكون الأنكل ذاتها قوة ملبوسة في عملية الإطاحة بالظلم .

يتعرض المثقفون الطليعيون في العالم الثالث لاختبار يومى شبيه بما نحن فيه تأتى نتائجها بطيئة ، ويثور فيه سؤال يبقى في حالات كثيرة شأن حالتنا دون رد ، الاختيار هو علاقتهم بالجمهور العريض ، والسؤال هو ما جدوى الكتابة التى لا تصل الى هذا الجمهور ، ويظل السؤال يتجدد كلما حدث ثوران مشابه وتكشفت القطيعة .

فما إن يخرج المثقف من الوعي التقليدى السائد المروج حيث الاتساق في صورة المصالح الذى يبدو كقوة خلقية هكذا وهكذا سوف يبقى الى الأبد ليسأل أسئلة الوعي النقدي الا وتتجلى تلك الهوية المميقة بينه وبين الكتلة الأساسية من الجماهير التى يكتشف انه بدونها لن يغير شيء ، وبدونها سيظل سؤاله دون اجابة .. حيث البحر ملآن عن آخره .

والبحر الآن يفضى بالأميين المكبلين مرة بسبب اميتهم ، ومرة أخرى بسبب تنفى مستوى المعيشة ، ومرة ثالثة بسبب الهيمنة الكاسحة لوسائل الاتصال الجماهيرى الواسعة الانتشار التى انتزعت حتى النين يقرأون من الكتاب الى الاستماع والمشاهدة .. هكذا يظل سؤال المثقف الطليعى دون رد ، ويظل يلهث في طقة عبثية جهنية ينشد في دورتها رداً شاقيا للسؤال .

وقد توصل مثقفوا العالم الثالث الثوريون الى مخطط رد يتقوم على الانخراط المباشر في النضال السياسى التقدمى الذى وجتوا في خضمه طولا للمعادلات المستعمية حين اخذ سعيهم التنبيل وجهادهم في صفوف الطبقات الشعبية يثبت في الأحلام اليومية البسيطة ذلك الروح المعنوية لحلم اكبر .. حلم الجماعة والشعب الكادح بتغيير وجه الحياض القبيح على امتداد العالم الرأسمالى والتابع كله — وجه الصهيونية والرأسمالية والطفيلية والفساد في حالتنا — وهو

الوجه القبيح الذى يتلون ويتقنع ويتبدى فى صور شتى ، يراؤغهم ويلاحظونه حتى يريحوا أقدسه واحداً واحداً ويستقلوا أسلحته الناعمة والخسنة واحداً واحداً .

هكذا نشأت سينما جديدة تعمل خلف خطوط الثوار فى السلفادور ، وهكذا انخرط القسس الشبان بالمئات فى سلك لاهوت التحرير فى كاتس أمريكا اللاتينية الذى يدفع بالجهامر المؤمنة للنضال من أجل الإطاحة بالاستغلال ، وهكذا نشأ مسرح المضطهدين فى البرازيل يتحائل على كل صنوف الرقابة والبطش ، ونشأت ثقافة المقاومة على أرض فلسطين وفى الجنوب اللبنانى فى ظل الاحتلال وعلى نفس الطريق سلكت أشعار المناضل الأترقى بنجلين مولويز سبيلها فى قلب الشعب تعرضه ضد الحكم العصرى فى جنوب إفريقيا لتتغنى بها الجوع مثلاً مثل الأسمار التى انتجها الإبداع الجماعى للناس ، تملأ كما حدث لأشعار بوب سافرز مناضل الجيش والشعب الأيرلندى الذى مات فى الإضراب عن الطعام كذلك تخلق مسرح الشارع والمناقشة والقرية فى مصر .. ساعياً للحصول على أجوبة شافية للسؤال المورق الذى مازال قائماً وسوف يظل .

فى كل هذه الحالات كان مثقفون طليعيون قد عرفوا عبر النضال السياسى أن الرد الشافى على سؤالهم لن يتأتى لهم سوى عبر الاقتراب من الجواهر بلميتها وبؤسها بتعلمتها وطموحها ، بأحلامها المختبئة التى نعجز عن الإفصاح عنها .. وأحلامها المعلقة التى يقصح عنها النوران المشابه الذى يلهم الأشعار وأن كان صناعه لا يقرؤنها .

مهمة المثقف الطليعى هى إذن مزدوجة الطابع يقترن الإبداع فيها بالانضال العملى ، ويتخلق الجمال الجديد فى هذا الفضال سواء فى معارك العيش اليومية أو المعركة الطويلة المندى ضد الاستعمار الجديد والصهيونية ، ويقدر ما تتطور أدوات النهوض الشعبى وتنظم حركته وتخرج من الفسوران الأعمى إلى التنظيم بقدر ما تكون فى حاجة إلى أدب وفن جديدين ملهمين ، أى إلى أدوات روحية بنارة لا يمكن أن يصقلها سوى الذين تربوا فى خضمتها ولطبتهم لمواجهتها ، إلى أن يأتى اليوم الذى يستطيع فيه جنود الأمن المركزى قراءة أشعارنا حين تمس شرارة الثقافة الماضلة الجديدة القار الخادة فى وعى الطبقات الشعبية فيكون لهذا الوعى شأن آخر .

فريدة النقلاى

# نظرية مقارنة الآداب في الجامعات العربية

عز الدين المناصرة

(١) الشرق العربي

## الجزء الأول

نشأ الأدب المقارن خارج الجامعات العربية منذ بداية القرن العشرين في محاولات : روجي الخالدي ( تاريخ علم الأدب عند الفرنج والعرب ونيكتور هيجو ) عام ١٩٠٢ وهو تاريخ بدء نشره على حقائق في مجلة الهلال المصرية • ومقدمة سليمان البستاني للإيالة عام ١٩٠٤ • ودراسة قسطنطين كليم ( الموازنة بين الألوية الالهية ووسائله للفرن ) عام ١٩٢٥ وهي دراسة تطبيقية ، بينما كانت دراستا الخالدي والبستاني تتعان في المجال النظري •

الى ان ظهر كتاب محمد غنيمي هلال للنظري ( الأدب المقارن ) عام ١٩٥٣ متأثرا بالدراسة الفرنسية فاذا كان روجي الخالدي هو الرائد الاول للأدب المقارن في الوطن العربي ، فان محمد غنيمي هلال هو الرائد المتجه العلمي للأدب المقارن والاب

الروحي للدراسات العربية الحديثة ، أما تدريس  
 - الأدب المقارن - في الجامعات العربية فقد بدأ في  
 « كلية » - دار العلوم ، للقاهرة عام ١٩٣٨ ، لكن  
 الأدب المقارن ظل بلا أنشطة متخصصة متخصصين في القالب •  
 وفعل يحرس من خلال مادة الآداب الأجنبية في أقسام  
 اللغات الأوروبية خصوصا للفرنسية والانجليزية • وفي  
 قسم الأدب الفارسي من اللغات الشرقية • وازدهر  
 الأدب المقارن منذ منتصف السبعينات وازدهر أكثر  
 في الثمانينات • ورغم ذلك فهناك جامعات عربية  
 لم تدخل في مقرراتها حتى الآن • وما زال التركيز  
 يتم على مناطق للتأثير والتأثر بين الأدب العربي  
 والأدب الإنجليزي والفرنسي على وجه الخصوص منذ  
 أوائل الخمسينات • إضافة لعلاقات الأدب العربي  
 بالأدب الفارسي • وما زال هناك نقص في الدراسات  
 المقارنة في مجال دراسة علاقة الأدب العربي بالآداب :  
 الروسية - السوفيتية - الإسبانية - الإيرانية -  
 التركية - السلافية - الإيطالية - الألمانية -  
 الفيتنامية - الصينية وحتى اليونانية • الخ •

ونلاحظ تحسنا ملحوظا منذ السبعينات في  
 مجال التعرف على المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن  
 في مجال التعرف على مناهج المدارس الألمانية  
 والإيطالية والسوفيتية والإسبانية •

### مقارنة أم استيراد

وليس من المستبعد أن يكون الأدب المقارن قد حوّر في بداية  
 تدريسه في الجامعات ، انطلاقا من مقولة خاطئة هي « الاستيراد من  
 الغرب » ، المفوضة في الخمسينات التي كانت تطلق على الانفتاح على  
 للثقافات الإنسانية ، ولعل لا أخطئ حين أتذكر أن المرحوم غنيمي هلال  
 قد شكى لنا من هذا الأمر ، ونشير إلى أن الجامعات العربية قد درست  
 المقارنة بين الأدب السامية منذ العقود الأولى من هذا القرن ، لكن هذه  
 المقارنات كانت لغوية فقط ، أي تدخل في علم فقه اللغة المقارن التي أن جاء  
 عام ١٩٣٨ في مصر • • • ففى هذا العام صدر القرار الوزاري رقم ٤٩١٧

بتاريخ ١٩٣٨/٧/٢٥ الخاص بتظيم لائحة مدرسة - دار العلوم - ونص  
هذا القرار على أنه من اللوجب أن تضيف تلك ( المدرسة ) مادة جديدة  
هى « الأدب وقراءة النصوص ودراية الأدب الأجنبية » الى المواد التي  
تدرس تلك المدرسة في تلك السنوات : الثانية - الثالثة - الرابعة -  
الخامسة ، كما نص هذا القرار أيضا على أن تدرس مادة « الأدب العربى  
المقارن في فرقة للتخصص ابتداء من العام نفسه أى عام ١٩٣٨ - وفي  
عام ١٩٤٥ قرر المجلس الأعلى لمدرسة دار العلوم بأن يصبح الأدب المقارن  
مادة جامعية مستقلة تدرس في السنتين الثالثة والرابعة - واصبح الأدب  
المقارن فرعاً من قسم سعى به « قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة ،  
وتولى رئاسته ابراهيم سلامة وعاوناه عبد الرزاق حميدة ولم يكونا من  
التخصصين » (١) - أما في كلية الاداب - جامعة القاهرة - فقد عمل  
ابراهيم سلامة على ادخال مادة الادب المقارن لتدرس في قسم اللغة  
العربية ابتداء من العام ١٩٥٣ ، ثم ذهب محمد غنيمى ملال وحسن  
النوتى الى باريس لدراسة الادب المقارن على يدي الفرنسي جان مارى  
كاريه وعادا الى مصر حيث عمل محمد غنيمى ملال مدرسا في قسم الادب  
المقارن والبلاغة والنقد في كلية دار للعلوم ، كما عمل حسن النوتى  
مدرسا للأدب المقارن في قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب - جامعة  
القاهرة ، (٢) .

وفي عام ١٩٥٦ اخذت كلية الآداب بجامعة عين شمس مادة الأدب  
المقارن وانتسبت غنيمى ملال لتدريسها . ويقول عطية عامر « وفي  
عام ١٩٥٧ حصل كل من أنور لوقا وعطية عامر على درجة الدكتوراه في  
الأدب المقارن من جامعة باريس وتتلماذا على جان مارى كاريه . وقام  
أنور لوقا بتدريس الأدب المقارن في القسم الفرنسى في جامعة عين شمس .  
وعين عطية عامر مدرسا في قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة في كلية دار  
العلوم - جامعة القاهرة . وفي لواسط الستينات عاد عبد الحكيم حسان  
من جامعة لندن بعد أن حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن وللتحق بنفس  
القسم في كلية دار للعلوم - جامعة القاهرة كمدرس للأدب المقارن » (٣) .

وتقول أمينة رشيد في عام ١٩٨٥ « يدرس الأدب المقارن في قسم  
اللغة الفرنسية وآدابها بكلية الآداب ، جامعة القاهرة على مستوى  
الماجستير ( أى السنة التالية للحصول على الليسانس ) وعلى مستوى  
الامتياز ( أى طلبة السنة الثالثة والرابعة الممتازين أو الفاجحين بتقدير

ممتاز وتقدير جيد جدا ) • وقد أنشأ منذ هذه السنة الدراسية « دبلوم  
أدب مقارن » بعد سنة لليسانس وللدراسة الأساسية تقوم على مقارنات  
بين الأدب العربي وآداب مختلفة : الفرنسية - الإنجليزية - الألمانية -  
اليونانية - الفارسية •• الخ • ومع مستويات الأدب الشعبي •

أما في قسم اللغة العربية في كلية الأدب بجامعة القاهرة فيقوم  
بتدريسه عدد من الأساتذة وأبرزهم عبد المحسن طه بدر « (٤) » •

وهنا أذكر بشهادتي في هذا المجال فقد درست في كلية دار العلوم -  
جامعة القاهرة ( ١٩٦٤ - ١٩٦٨ ) حيث حصلت على الليسانس في اللغة  
العربية والعلوم الإسلامية عام ١٩٦٨ • وقد درسنا الأدب المقارن كمادة  
مستقلة في السنة الثالثة والرابعة • وكان كتاب غنيمي حلال هو الكتاب  
القائم ، بينما كان غنيمي حلال يدرس مادة النقد الأدبي الحديث في جامعة  
الأزهر • وفي عام ١٩٦٩ حصلت على دبلوم الماجستير من « قسم الأدب  
المقارن والبلغة والنقد الأدبي » • وكان يرأس القسم الدكتور جدى طه ،  
أما مدرس الأدب المقارن فهو الدكتور محمود الربيعي وكان الطالب في السنة  
للتخصصية للماجستير يمتحن في المواد الثلاث : البلغة - النقد - الأدب  
المقارن في نهاية العام • وعليه أن يقدم بحثا لنيل دبلوم الماجستير في  
أحدى المواد الثلاث •

وقد اخترت « الأدب المقارن » • حيث نلت الدبلوم على بحثي حول  
« بيجماليون بين توفيق الحكيم وبرنارد شو » بأشراف الربيعي (٥) • ونكس  
كنت لاحظ أن ذلك أن تلك الدروس كانت تميل إلى فرع النقد الأوروبي  
الحديث • وقد كنا نميل إلى البحوث التي تتعلق بالأدب الإنجليزي بسبب  
معرفتنا باللغة الإنجليزية • ولم يكن أي طالب من دفعتنا يعرف الفرنسية  
كذلك يمكن القول أن كلية دار العلوم كانت قد قررت لغتين شرقيتين :  
العبرانية والفارسية ، حيث يختار الطالب إحداها ويدرسها كمادة مستقلة  
على مدى سنتين • وقد اخترت اللغة العبرانية القديمة وكان محمد سالم  
الجرح هو الأستاذ المحاضر فيها • ولكن هذه الدراسة لم تكن كافية  
لتحقيقنا لكتابية بحث في مجال المقارنة اللغوية في الأدب العبري بل كانت  
تهيؤنا لدراسة بعض نصوص التوراة والحكايات وقواعد العبرانية •

ولوجه الحق أقول : إن كلمة « أدب مقارن » حين كانت تفكر في  
الستينات حين كنا ندرس في كلية - دار العلوم - جامعة القاهرة ، كانت

توحي ميكانيكيا باسم غنيمي حلال ولم نكن نعرف آراء المدرسة الأمريكية  
ولا الإنجليزية والإيطالية . كنا نعرف أن الأدب المقارن علم نشأ وتطور  
في فرنسا (١) .

ولعل محمد غنيمي حلال هو أول استاذ في الجامعة أرمى دعائم نظرية  
مقارنة الأدب متأثرا بالمنهج الفرنسي للتاريخي في محاضراته التي ألقاها  
منذ أوائل الخمسينات في كلية دار العلوم ونشرها في كتابه المعروف  
« الأدب المقارن » ، الذي صدر عن مطبعة مخيم ولكن دون تاريخ كما يقول  
عطية عامر . لكن مقدمة غنيمي حلال للكتاب تقول إن طبعته الأولى صدرت  
عام ١٩٥٣ . والثانية عام ١٩٦١ . والثالثة عام ١٩٦٢ . ويبدو أن  
غنيمي حلال حصل على درجة دكتوراه الدولة في باريس عام ١٩٥٢ .  
وهذا معناه أن غنيمي حلال عاد في نفس عام ١٩٥٢ إلى مصر فهو قد ناقش  
عطية عامر . لكن مقدمة غنيمي حلال للكتاب تقول إن طبعته الأولى صدرت  
محاضراته الأولى في العام التالي أي ١٩٥٣ . ثم يبدو أن الشكل الحالي  
لكتابه يعود للطبعة الثانية عام ١٩٦١ وليس إلى الطبعة الأولى . وهذا  
لا يغير كثيرا في الأمر لأن غنيمي بدأ كتابة كتابه منذ عام ١٩٥٣ وأجرى  
عليه إضافات أساسية فيما بعد . وتعود أهمية غنيمي حلال إلى كونه أول  
رائد منهجي بالمعنى العلمي للأدب المقارن . وقد بدأت صلتها بالأدب المقارن  
منذ الأربعينات . يقول غنيمي حلال في مقدمة الطبعة الأولى المنشورة في  
الطبعة التاسعة (٢) :

« وكتابنا هذا يجوز لنا أن نسماه : المدخل لدراسة الأدب المقارن  
أو الأدب المقارن ومناهج البحث فيه . لأنني لم أقصد فيه إلى دراسة مسألة  
خاصة من مسائل الأدب المقارن . بل أردت عرض موضوعه لجمالا ، . ويقدم  
تعريفا للأدب المقارن فيقول « هو دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية  
بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها » . وفي  
الفصل الثاني من الكتاب « للوضع الحالي لدراسات الأدب المقارن في جامعات  
الغرب وفي الجامعات المصرية » يقول : « إذا تتبعنا محاولات نشأة  
الأدب المقارن عندها في الربع الثاني من هذا القرن وجئنا أن نشأته لم  
تكن نتيجة لحركة فكرية واتجاهات فلسفية ومنحى علمي ومنهج نقدي  
عميق ودعوات نظرية . . وإنما أريد بالأدب المقارن أن يوضع في  
منهج للجامعات دون استبعاد له أو توقف على حقيقته ، فقامت دراسات  
مقارنة كما يسميها أصحابها ليست من الأدب المقارن في شيء . أساء  
بها أصحابها إلى مفهوم الأدب المقارن ونفروا منه وشككوا في جسوله



كما استأجروا لانفسهم • ومن المؤكد ان غنيمي خلال كان يعنى مؤلفات نجيب العتيبي وعبد الرزق حميده • وربما محاضرات مهدي علام ولبراهيم ملامة • ولكن لماذا لم يشر المرحوم غنيمي خلال لكتاب زوحى الخالدي الرائد في مجاله ؟ • لا نستطيع هنا ان نقرر شيئا •

وحول البعثات للدراسية الى اوروبا يرى غنيمي خلال ان « مبعوثينا لم يهذبوا انفسهم لبحوث الادب المقارن بدراسة آداب شرقية وغربية دراسة منهجية وبالتعمق كذلك في الادب الغربى » ومنهج غنيمي خلال هو منهج المدرسة الفرنسية نفسها حين يصر على شبه الجملة « في علاقته للتاريخية » كما يقول • اما تكيده على القول « الخارجة عن نطاق اللغة القومية التى كتب بها » فيبدو انه تصحيح لما كان سائدا آنذاك من دراسات كانت تنشر تحت عنوان « الادب المقارن » وهى تنى المتارنة في داخل الادب العربى وحده • ونصل الى خلاصة استنتاجية حول وضع الادب المقارن في الجامعات المصرية كما يلى :

أولا : ظلت العلاقات بين اللغة العربية واللغات السامية تدرس من الجانب اللغوى فقط ، ولم تتطور باتجاه مقارنة هذه الآداب مع الآداب المصرية •

ثانيا : قررت مادة الادب المقارن في الجامعات المصرية لأول مرة في كلية - دار العلوم عام ١٩٢٨ • ثم قررت كمادة جامعية مستقلة عام ١٩٤٥

ثالثا : حتى اوائل الخمسينات ظلت مادة الادب المقارن تدرس كمادة غير منهجية ودون وضع أسس علمية ، حيث كانت أقرب الى مادة الادب الأجنبية الأوروبية • وبعضهم فهمها بشكل خاطئ تصاما حين كانوا يدرسون الأدب المقارن على انه موازنات في داخل الأدب العربى • وحتى مطلع الخمسينات لم يكن هناك استاذ متخصص •

رابعا : في أول الخمسينات دخل الادب المقارن كعلم منهجى ولكن وفق النهج التاريخى للمدرسة الفرنسية فقط على يدى غنيمي خلال أولا ثم عطية عامر وأنور لوقا وحسن الفتوى ثم بدأ التنوع بعد منتصف الستينات بعد عودة عبد الحكيم حسان ومحمود الربيعي من لندن والطاهر مكي من مدريد •

**خامسا :** تعتبر كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، هي الكلية الرائدة في هذا المجال بين كليات جامعات مصر . ويعتبر غنيمي حلال بكتابه « الأدب المقارن » الصادر في عام ١٩٥٣ هو الأهم وكتابه ظل لسنوات طويلة يؤثر في الجامعات المصرية . وما زال يؤثر على التدريس في عدد من الجامعات العربية بسبب بساطته التعليمية وشموله رغم حالات الاستطرد للكثرة فيه .

اما عن تدريس الادب المقارن في الجامعات اللبنانية فنلجأ الى دراسة قدمها ريمون طحان بعنوان « تاريخ الادب المقارن في جامعات لبنان الوطنية والخاصة » . يقول فيه : ان بحثه سيقصر على للتاريخ للادب المقارن في الفترة ما بين ( ١٩٦٢ - ١٩٨٢ ) . وقد شرح فيه مناهج وتيارات التدريس في مجال الادب المقارن (٨) ، ونلخص فيما يلي اهم ما ورد في البحث عن تدريس الادب المقارن في الجامعات اللبنانية ونعرج بعض نتائجه في الجداول الصام .

**اولا :** تم تدريس اللغات السامية منذ مطلع القرن ومنها : العبرية - الآرامية - السريانية - النبطية - اللكنمانية - الأوغاريتية - للفنيقية - الأكادية . كذلك اللغات الشرقية للفارسية - التركية - الحبشية . وهذا يعني أن المقارنة اللغوية كانت موجودة منذ زمن بعيد ولكنها لم تتعرف على نظرية مقارنة الأدب .

**ثانيا :** اقرت مادة الأدب المقارن لأول مرة في عام ١٩٦٢ في جامعة بيروت الامريكية بمفهوم أدب اجنبية . وادرجت في الجامعة العربية في بيروت عام ١٩٦٣ بمفهوم أدب اجنبية .

**ثالثا :** اتسرت بمفهوم ادب مقارن صرف لأول مرة في جامعة بيروت العربية عام ١٩٧٢ ، كذلك في الجامعة اللبنانية : في كلية التربية عام ١٩٧١ وفي كلية الآداب عام ١٩٧٤ . لكن درس الأدب المقارن للصرف لأول مرة في الجامعات اللبنانية في عام ١٩٧١ ( كلية للتربية - للجامعة اللبنانية ) .

**رابعا :** انتقل مفهوم المقارنة منذ اوائل القرن في الجامعات اللبنانية خلال ثلاث مراحل مقارنة لغوية - مفهوم أدب اجنبية - ادب مقارن صرف .

خلاصا : درس الادب المقارن في الجامعات اللبنانية وفق المنهج  
لفرنسي على الارجح .

وريمون طحان وهو من ابرز المقارنين في لبنان متأثر بالدراسة  
الفرنسية وخصوصا آراء - سيمون جون (٩) .

اذن تبنت الجامعات المصرية وللبناية المنهج التاريخي الفرنسي .  
ورغم ملاحظتنا حول سلبية هذا المنهج لجهة ، الاستطراد باتجاه  
التاريخ والفولكلور والعلوم الانسانية الاخرى ، فانه لابد من الاعتراف  
ان هناك تنوعا فرنسياً داخل المنهج الفرنسي نفسه من باحث لآخر .  
لكننا هنا نطلق السمة الغالبة عليه وهي « التاريخانية » . كما نلاحظ  
ان التيار الجديد في المنهج الفرنسي توجه منذ السبعينات وقبلها باتجاه  
التركيز على نظرية النص بمفهوم بنيوي . ربما كرد فعل اول على متاعات  
التاريخ والفولكلور . وهذا التوجه وقع تحت تأثير المدرسة الامريكية (١٠) .

ولو تصفحنا دليل اعضاء هيئة التدريس بالجامعات العربية - للتقسم  
الاول ، وبخشنا عن مادة « ادب مقارن » . فاننا عمليا نجد أسماء  
تسع عشرة جامعا عربية هي (١١) :

الأردنية - الامام محمد بن سعود الاسلامية - الرياض - ام درمان  
الاسلامية - الخرطوم - تشرين السورية - حلب - دمشق - البصرة -  
بغداد - المستنصرية العراقية - الموصل بير زيت الفلسطينية - قطر -  
للكويت - بيروت العربية - قار يونس الليبية - اليرموك الأردنية -  
الامرات العربية - وقد صدر للتقسم الاول من الدليل ١٩٧٨ متضمنا اسم  
للجامعة والكلية والتقسم واسماء استاذة المادة التي وردت متناثرة في الدليل -  
للتقسم الاول وسنلاحظ ما يلي :

اولا : وردت أسماء : عصام الخطيب وانس الشيخ على تحت اسم :  
الادب الانجليزي المقارن . . وورد اسم نازك الملائكة مضافا اليه جملة  
« تحمل ماجستير في الادب المقارن وتدرس مادة للنقد والادب » وورد  
اسم رمضان عبد التواب في الدليل على انه يدرس فقه اللغة المقارن .

**ثانيا : من بين تسع عشرة جامعة عربية ، تقوم سبع جامعات فقط بتدريس مادة « الأدب المقارن » . ولم ترد المادة في جامعة بيروت العربية مع أنها مقرر منذ عام ١٩٧٢ .**

**ثالثا : من بين تسع عشرة جامعة ، يقوم قسم اللغة العربية في جامعة دمشق فقط بتدريس الأدب المقارن . بينما تدرس المادة في أقسام اللغات الأوروبية خصوصا قسم اللغة الانجليزية ، وقد لا تكون المعلومات الواردة في التحليل دقيقة . ومع هذا لا يغير الأمر شيئا من الطابع العام .**

**وأبدا : لا نعرف بحقّة هل تدرس المادة كمادة نظرية صرفه ، أم ان الأمر يقتصر على التطبيقات . ويبدو ان المقارنات تتم بين الاديب العربي والانجليزي على الأرجح . ان هذا للجحول يعكس حالة الادب المقارن على الأقل في الفترة ما بين ١٩٧٥ - ١٩٨٠ على اعتبار أن التحليل صدر عام ١٩٧٨ آخذين بالاعتبار التغيرات والتقلبات . ولهذا كله لن يتغير الأمر شيئا اذا أجرينا فصلا للقسم الثاني من التحليل فالمقصود هو لاختبار عينة عشوائية .**



**ما هو الوضع الحالي للأدب المقارن في الجامعات العربية ( ١٩٨٣ - ١٩٨٥ ) ؟**

لجأنا الى طريقة عملية تضمن دقة واقع المادة في عدد من الجامعات (١٢) . فقد توجهت بمرسالة شخصية ذات نص واحد الى عدد كبير من الجامعات العربية حول هذا الموضوع بتاريخ ١٩٨٣/٩/٢٠ ووصلت الردود من أكتوبر ١٩٨٣ حتى فبراير ١٩٨٥ وساقوم فيما يلي بانبثبات الردود على رسالتي مع حذف ديباجحات المقدمة والنهايات المتطرفة بالمهاجمة الرسمية للمخاطب ، وفيما يلي نص للرسائل :

**١ - رئيس قسم اللغة العربية ( جامعة البصرة ) :**

**« لقد كان الأدب للمقارن واحدا من الفترات التي حوسنت في الفرع**

الأدبي منذ عام ١٩٧٢ وبمعد تطبيق النظام للسنوات عام ١٩٨٢ أدمج الموضوع مع ( المذاهب الأدبية ) وأصبح : « الأدب المقارن والمذاهب الأدبية » وقد نهض بتدريس الأدب المقارن منذ سنة ١٩٧٢ حتى الآن عدد من الأساتذة هم (١٢) :

١ - نزيهه يوسف مخلص وقد نقلت بعد سنة إلى بغداد -  
الجامعة المستنصرية .

٢ - شوقي خليفة : أستاذ مساعد في قسم اللغة الانجليزية وله أبحاث في الأدب الشعبي .

٣ - محمد شوكت : أستاذ في قسم اللغة الانجليزية - مصرى للجنسية ، ألغى عقده له آثار منها : الفن للقصص في الأدب المصري الحديث .

٤ - شجاع مسلم الصاني : المحرس بقسم اللغة العربية - ينهض بتدريسه منذ سنوات . وله كتابان هما « المرأة في القصة العراقية » و « الرواية العربية والحضارة الأوروبية » . وسبق أن درس مقررات المذاهب الأدبية ( الكلاسيكية - الرومانسية - الواقعية - الرمزية ) .

أما الكتاب المقرر للموضوع المشار اليه فهو كتاب محمد غنيمي هلال ( الأدب المقارن ) . ونأسف أنه لا تتوافر عندنا في الوقت الحاضر المطبوعات المطلوبة .

٢ - رئيس قسم اللغة العربية ( للجامعة الأردنية ) ( ١٤ ) :  
« يؤسفنا ألا نستطيع تحقيق رغبتكم فيما يتعلق بمادة الأدب المقارن ، لأن هذا الموضوع كان مدار نقاش عند تأسيس الجامعة الأردنية ووجد أن الدراسات الحديثة قد تجاوزت هذا المفهوم للتقديم لدراسة الأدب . فاتجهت للجامعة الأردنية نحو دراسة الأدب الحديث والتوسع فيه : مدارسه ، فنونه ، وآثار الاداب المختلفة بعضها في بعض . فقد أتمام قسم اللغة العربية وأدائها في الجامعة الأردنية خطته على هذا الأساس .

٣ - رئيس قسم اللغة العربية ( جامعة الكويت ) ( ١٥ ) :  
« نفيدكم علما أن مادة الأدب المقارن قد درست لبتداء من العام الجامعي ١٩٧٥ - ١٩٧٦ وقد قام بتدريس مادة الأدب المقارن كل من الأستاذة : نازك الملائكة وهي شاعرة وباحثة مرموقة أعمالها الكاملة مطبوعة في مجلدين شعريين فضلا عن دراستها عن علي محمود طه والشعر المعاصر . وكذلك الأستاذ ابراهيم عبد الرحمن محمد وقد أسهم بدراسة

عن الأدب المقارن مطبوعة في كتاب فضلا عن مقالاته المتعددة في الدوريات العلمية . وينطوى توصيف الأدب المقارن في قسمنا على دراسة نظرية وتطبيقية . أما الدراسة النظرية فيتم التركيز فيها على العرض التاريخي المرتبط بنشأة الأدب المقارن ، من حيث الظروف التي أدت إلى تأسيسه والعوامل التي حسمت توجهاته الأولى وتمضى الدراسة عارضة للتطورات المختلفة التي لحقت بالأدب المقارن لتركز بمد ذلك على الأصول النظرية للعلم نفسه من حيث ماهيته وأهميته . ويقتدر ما تعرض الدراسة النظرية لمصاحبة الأدب المقارن بغيره من العلوم تعرض للمسدرس والاجتماعات المعاصرة مع التركيز على الفوارق المنهجية بين المدرسة الأمريكية والفرنسية واستشراف أفاق جهد عربي متميز في الأدب المقارن . أما على المستوى التطبيقي فتتطوى الدراسة على مقارنات ثلاثية الأبعاد ، مقارنة بين الآداب الأوروبية كوحدة متميزة ومقارنة بين الآداب الأوروبية والعربية على مستوى التأثير والتأثر . وذلك مع تأكيد ما يسمى دراسات « التولؤى والمشبهة » بين الآداب . على نحو ما تركز النظريات المعاصرة في الأدب المقارن ، .

#### ٤ - كلية البنات ( جامعة أم درمان الإسلامية ) ( ١٦ ) :

« منذ نشأة شعبة اللغة العربية مستقلة بكلية البنات بالجامعة الإسلامية وذلك في عام ١٩٦٦ ، كانت مادة الأدب المقارن ولا تزال من المواد الأساسية في اللغة العربية . ومن ذلك التاريخ حرصت كلية البنات على وجود استاذ متخصص في تدريسها وهي دائما ترتبط بمادتي الأدب الحديث والنقد الأدبي الحديث . لقد قام بتدريس هذه المادة خلال السنة عشر سنة الماضية عدد من الأساتذة المتعاونين والمتعاونات منهم الأستاذ محمد غنيمي هلال ( مصرى ) والأستاذ رجاء جبر ( مصرى ) ، حتى تم تعيين عبد الرحمن الخانجي ( سوداني ) عام ١٩٧٤ بالجامعة الإسلامية وهو الآن يشغل منصب عميد كلية البنات . ثم أبتعثت وعودة فاطمة شداد ( سودانية ) من لندن عام ١٩٨٢ .

وللاسف لا توجد لدينا موضوعات خاصة بدراسة الأدب المقارن مطبوعة ومنشورة سوى رسالة عبد الرحمن الخانجي في موضوع ( تأثير المقامات العربية وتأثيرها في الأدب الإسباني المسيحي والأدب العبري اليهودي ) وقد كتبت باللغة الأسبانية وترجمت إلى العربية ، ورسالة فاطمة شداد عن الناقد الشاعر المصري ( عبد الرحمن شكرى - دراسة نقدية مع تلمس المؤثرات الغربية في أدبه ) وقد كتبت باللغة الإنجليزية ولم تترجم بعد .

## ٥ - الجامعة المستنصرية - كلية الآداب - العراق (١٦) :

• إن مادة الأدب المقارن تدرس في الصف الرابع ( للليمانس ) في قسم اللغة العربية منذ حوالي أربع سنوات • ونحن نقصد على كتاب محمد غنيمي حلال « الأدب المقارن » :

## ٦ - كلية التربية - جامعة عدن (١٨) :

• بدأ تدريس الأدب المقارن في كلية التربية ( قسم اللغة العربية ) - جامعة عدن منذ العام ١٩٧٦ وتولى التدريس عثمان اسماعيل ( فلسطيني - خريج أمريكا ) • ثم تولى تدريسه مبارك الخليفة ( سوداني له إتمام وليس متخصصاً ) • وتوليت تدريسه لمدة سنة وفي عام ١٩٨٣ عاد عثمان اسماعيل لتدريسه •

## ٧ - جامعة الخرطوم (١٩) :

يركز في تدريس الأدب المقارن على المقارنات بين الأدب العربي والأدبين الإنجليزي والأمريكي •

## ٨ - دائرة اللغة العربية ( جامعة اليرموك - الأردن ) (٢٠) :

يعود تدريس مادة الأدب المقارن في جامعتنا إلى ست سنوات مضت وكان يدرسها آنذاك يوسف حسين بكار المختص بالنقد الأدبي وهو بعرف غير لغة ومطلع على الآداب الفارسية ولما كانت الجامعة تبحث عن متخصص لتدريس هذه المادة في دائرة اللغة العربية ، فقد وقع الاختيار على وأوكلت إلى مهمة تدريس المادة منذ سنتين ونيف • لقد تخرجت من جامعة نيويورك في الولايات المتحدة بدرجة دكتوراه في الأدب المقارن مع التركيز على أدب ثلاثة : العربي - الإنجليزي - الفرنسي • وسبق لي أن تخرجت من قسم اللغة العربية بجامعة دمشق • أما عن تدريس الأدب المقارن عندنا من الناحية العلمية ، فهو مساق واحد في خطة درجة البكالوريوس في دائرة اللغة العربية • ومتطلب إجباري للاختصاص •

ويدرس كل فصل تحت رقم ( ٤٧٥ ) يسمح بدراسته لطلاب السنة الثالثة والرابعة في دائرة اللغة العربية بخاصة ، ويحق لغيرهم من طلاب كلية الآداب أن يدرسوه متطلباً اختيارياً ، وتشمل خطة هذا البحث على الموضوعات التالية :

- ١ - تعريف الأدب المقارن وبداياته •
- ٢ - أبعاد الأدب المقارن وحدوده •
- ٣ - الأدب المقارن وعلم اللغة •

- ٤ - النوع الأدبي وللشكل الأدبي وكيفية تناول الأدب المقارن لها .
- ٥ - الأدب المقارن والمدارس الأدبية .
- ٦ - الأسطورة ( Theses and Myths ) في الآداب المقارنة .
- ٧ - الأدب المقارن وعلاقته بتاريخ الأدب والنقد .
- ٨ - الأدب المقارن وعلاقته بالعلوم الانسانية ( كالموسيقا والرسم وعلم النفس ) .

فضلا عن مرحلة التطبيق وهي المرحلة الأخيرة يتخرب فيها الطلاب على مقارنة بعض الأعمال الأدبية إما باللغة الأصلية أو عن طريق الترجمة ويتعرفون على منهجية الدراسة المقارنة :

#### ٩ - كلية الآداب ( جامعة الموصل ) ( ٢١ ) :

» أود أن أشير إلى أن موضوع الأدب المقارن تم تدريسه في جامعة الموصل لأول مرة في بداية عام ١٩٨٢ لطلبة الماجستير في اختصاص الأدب الانجليزي . وتم تدريسه لفصل دراسي واحد فقط وذلك فيما يخص قسم اللغات الأوروبية في كلية الآداب .

كان أستاذ مادة الأدب المقارن هو عصام الخطيب - الأستاذ المساعد في قسم اللغات الأوروبية .

#### ١٠ - جامعة الملك سعود ( السعودية ) ( ٢٢ ) :

» منذ خمس سنوات تولي ( أحمد كمال زكي ) وضع مفردات منهج مادة الأدب المقارن على أساس أنها « مادة تقسية حثيثة » . وليست فرعاً من فروع تاريخ الأدب كما ترى المدرسة الفرنسية والوقوف عند تلك المدرسة استدعى عرض مدرستين أخريين لكل منهما أسلوبها أو طريقتها في التعامل مع الأدب المقارن : المدرسة الأولى هي المدرسة الألمانية وهي أن تكن تعتمد قاعدة التأثير والتأثر ترى أن دراسة الأصول - وبخاصة الفولكلورية منها كالأساطير وحكايات الشعوب الخرافية - أولى بالعناية وتعنى كالمدرسة الأمريكية - وهي هنا الثانية - بما يسمى بالموضوعات وأما المدرسة الأخرى فهي المدرسة الأمريكية ، وكان ظهورها في منتصف القرن العشرين تقريباً بعد أن أحس الدارسون بأن المدرسة الفرنسية لم تثمر ثمارها أو شأخت . وقد شهد بزوغ نجمها قطب الدراسات المقارنة في القرن العشرين وهو - فان تيجم . وتروج المدرسة الأمريكية لفكرة الأدب العام الذي نادى به جوته . وأخذ فان تيجم على



عائته وضع منهجه في كتابه المعروف « الأدب المقارن » ، إلا أن الأمريكيين نظروا إلى التأثير والتأثر والملاقة التاريخية نظرة مفارقة وادخلت في إطار بحثها معنى مغايرا للتأثير والاستقبال والاستمرار وعلاقات الأدب بالفنون الأخرى ( شارك في هذا التحديث المصري المتأثر : إيهاب حسن والألماني المتأثر : أولريش فايسشتاين وهنري ريماك وستييث تومسون ) في ضوء هذا قام منهج التدريس في كلية الآداب بجامعة الملك سعود على :

١ - التعريف بالأدب المقارن والأدب المقام في ضوء تعريف أي أدب قومي \*

٢ - المقصود بالمقارنة وشرح المصطلح الآخر « الموازنة » \*

٣ - شرح المصطلحات التالية : للحقبة - للفترة - الأجيال - الحركة \*

٤ - التأثير والفجاح - الاستقبال - التقليد \*

٥ - علاقات الأدب ( في المقارنة ) بالفنون الأخرى والتبادل بينها \*

٦ - تاريخ ظهور المقارن والمقام وتطورهما \*

٧ - الموضوعات - Thems

٨ - الأجناس الأدبية

٩ - تطبيقات تقارنية لإظهار دور النقد في المقارن \*

### تفصيل الإجابات :

رغم أن الإجابات كانت قليلة ، قياسا على عدد الجامعات العربية ، إلا أن هذه العينة من الإجابات مهمة ، لأنها جاءت من عشرة جامعات أساسية ، ولهذا أستطيع أن أقرر أن هذه الإجابات تعطي فكرة واضحة عن المناهج المقررة رغم أن بعض الردود اتسم بالتسرع \*

نخلص من إجابة جامعة البصرة إلى أن المادة تقرر عام ١٩٧٢ . ثم أدمجت عام ١٩٨٢ مع « المذاهب الأدبية » وكان المفروض أن يحدث للعكس . وتلتصق أسماء الذين درسوها بمادة آداب أجنبية خصوصا الأدب الإنجليزي . ويبدو أنه ليس بينهم أي مختص . والكتاب المقرر هو كتاب غنيمي هلال أي منهج فرنسي وتطبيقات إنجليزية . وهذا يؤكد أن معرفة اللغات لا تكفي بدون منهج ومعرفة المنهج دون معرفة باللغات الأجنبية لا يكفي . أما لجابة الجامعة الأردنية فهي إجابة مستغربة ،

فالإجابة تصف الأدب المقارن بأنه « مفهوم قديم » دون توضيح لهذا المفهوم القديم وترفض تدريس الأدب المقارن انطلاقاً من هذا الوصف ونحن لا نملك سوى التمنى على الجامعة الأردنية بأن تعيد النظر في قرارها هذا .

أما أساتذة جامعة الكويت فهم اختصاصيون في الأدب المقارن وقد بدأ تدريسه عام ١٩٧٥ وهي توازن بين المنهجين الأمريكي والفرنسي . ولكن يبدو ضيقاً أن التركيز في المقارنة يتم مع الأدب الأنجلو - أمريكي . وتتمتع جامعة الكويت بمنهج « للتوازي » و « التشابه » أي أنها مع مفهوم توسيع حدود الأدب المقارن .

أما جامعة أم درمان الإسلامية فقد قررت المادة منذ عام ١٩٦٦ وحرصت على وجود الأساتذة المختصين ( غنيمي هلال - عبد الرحمن الخانجي - فاطمة شداد ) . وهي بهذا تركز على علاقات الأدب العربي بالأدب الانجليزي والأسبانية والفرنسية . وهذا توجه مناسب باتجاه الأسبانية .

وفي جامعة المستنصرية في العراق قررت المادة عام ١٩٧٩ وتعتمد على كتاب غنيمي هلال . ويبدو ضمناً أن الذين درسوها ليسوا من الاختصاصيين . وفي جامعة عدن تراوح التدريس بين المختصين وغير مختصين وفق المنهج الأمريكي . وفي جامعة الخرطوم يدرس الأدب المقارن أساتذة مختصون ولكنها تركز على العلاقات مع الأدب الإنجليزي . وفي جامعة اليرموك الأردنية تم تدريس المادة عام ١٩٧٧ وتراوح تدريسها بين الاختصاص وعلمه وركزت في البداية على الأدب الفارسي في علاقته مع الأدب العربي . ثم أصبح المنهج الحالي هو منهج المدرسة الأمريكية انصرف . ودرس الأدب المقارن في جامعة الموصل عام ١٩٨٢ في قسم اللغة الانجليزية والتدريس يقوم به استاذ مختص . والإجابة تتناقض مع انطومات الواردة في دليل أعضاء هيئة التدريس في الجامعات العربية الصادر عام ١٩٧٨ والذي يقول بوجود استاذين للأدب الإنجليزي المقارن وما : أنس للشيخ علي وعصام الخطيب نفسه . ويبدو أن المنهج أمريكي وتقوم للتطبيقات على علاقة الأدب العربي بالأدب الأنجلو - أمريكي .

أما جامعة الملك سعود ( للرياض سابقاً ) فهي قد قررت المادة منذ عام ١٩٧٨ ودرسها أحمد كمال زكي ( مصري : استاذ مادة النقد الأدبي الحديث ) وتسير باتجاه المنهج الأمريكي مع تنظيم بالمدرسة الألمانية . ولكنها سلبية تجاه المنهج الفرنسي التاريخي .

ويمكنني أن أميز إجابات كل من : البصرة - الكويت - اليرموك - الملك سعود ، على أنها إجابات نموذجية واضحة . وتتميز جامعة أم

درمان الإسلامية ( كلية البنات ) بتدريسها المادة منذ عام ١٩٦٦ بينما نلاحظ أن باقي الجامعات قررت تدريسها بعد منتصف السبعينات . وتعمل معظم هذه الجامعات إلى التوجه نحو المنهج الأمريكي وهذا لم يكن في الستينات حيث كانت السيادة للمنهج الفرنسي بتأثير غنيمي ملال على وجه الخصوص . وهناك ملاحظة عامة على كل الجامعات العربية وهي أنها ما زالت أسيرة المقارنات بين الأدب العربي والأدبين الفرنسي والانجليزي على وجه الخصوص . والمطلوب هو توجيه الدراسات المقارنة باتجاه الأدب الأخرى مثل : الايطالي - الألماني - الروسي - للصوفييتي - الأسباني - التركي - البلغاري - اليوغسلافي ... الخ ، كذلك مطلوب أن نتعرف أكثر على المدرسة الأمريكية والإيطالية والألمانية على وجه الخصوص .

### هوامش البحث

- (١) انظر : عطية علير : تاريخ الأدب المقارن في مصر - بحث وزع في الملتقى الدولي للأدب المقارن في جامعة عنابة - الجزائر ( دون حضور كاتبة ) - ١٤ - ١٩ ماي - أيار ، ١٩٨٢ .
  - (٢) نفس المصدر .
  - (٣) نفس المصدر .
  - (٤) عز الدين القاصرة : رسالة شخصية من أمينة رشيد - بتاريخ ٢٤ فبراير ، ١٩٨٥ ، باريس .
  - (٥) عز الدين القاصرة : « بيجمالون بين نونيق الحكيم وبناردشو » - مجلة اتفاقية العربية ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٥ .
  - (٦) عز الدين القاصرة : « بيان الأدب المقارن : إشكاليات الحدود » - بحث ألقى في الملتقى الأول للمقارنين العرب ( جامعة عنابة - الجزائر - هوياء ، ١٩٨٤ ) - ونشر في مجلة « الحربة » الفلسطينية بتاريخ ٢٢ سبتمبر ، ١٩٨٤ . وأعلنت نشره في كراسي مستقل « الجمعية الثقافية - حوار » علم ١٩٨٥ .
  - (٧) محمد غنيمي ملال : الأدب المقارن ، دار الصويدة ، بيروت ( كتب على اختلاف : الطبعة التاسعة ١٩٨١ ، وكتب في الداخل : الطبعة الخامسة ) .
  - (٨) ولد محمد غنيمي في قرية سلامنت - مركز الإبراهيمية بمحافظة الشرقية في مصر في ١٧ مارس ١٩١٦ وتوفي في ٢٧ - ٧ - ١٩٦٨ . تعلم في الأزهر . وبعده حصوله على شهادة الثانوية فيه التحق بمدرسة - دار المعلمين العليا ( كلية دار المعلمين - جامعة القاهرة ) وتخرج فيها سنة ١٩٤١ عمل بالتدريس مدة سنتين ثم أوفدته
- \*\*\* نقابح في العدد للقدم نشر الجزء الثاني من الدراسة - نظرية مقارنة الأدب في جامعات الجزائر والمغرب \*

الدولة إلى فرنسا عضوا في أول بعثة علمية لدراسة الأدب المقترب سنة ١٩٢٣ واستمرت البعثة حوالي تسع سنوات حصل خلالها على التيسيس ودكتوراه الدولة في الأدب المقترب من جامعة الصوريين في تيارير سنة ١٩٥٢ . عمل بعد عودته في كلية دار العلوم ثم في الجامعة السودانية وفي جامعة الأزهر بالإضافة إلى معهد الدراسات العربية بالقاهرة . وكان غنيمي هلال قد حصل على دكتوراه الدولة حول البروجين : تأثير انظر الطوري في النظر الفارسي خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين . والثاني من الفلسفة المصرية هيتيا في الأدب المقترب والانتجاني خلال القرنين الثاني عشر والثالثين . وإهم كتبه هي : « الأدب المقترب - ١٩٥٢ » و « النقد الأدبي الحديث - ١٩٥٨ » .

— انظر : فاروق شوشة : مجنون ليلى بين الأدب العربي والأدب الفارسي ( مقدمة ) في مجلة نضال ، المجلد الثالث ، أبريل ، مايو ، يونيو ، ١٩٨٢ ، القاهرة . كذلك انظر : محمد غنيمي هلال : الأدب المقترب - ص - ٤٦٩ .

(٨) انظر : ريمون طهان : « تاريخ الأدب المقترب في جامعات لبنان الوطنية والفلسفة » — بحث الفتي ووزع في المقتبى الدولي والمصري في عتبه - ١٤ - ١٩ — مايو ، ١٩٨٢ ، الجزائر .

(٩) ريمون طهان : سوري يعمل في الجامعة اللبنانية . يعمل درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة باريس . له بالفرنسية « أدريه جيد والشرق - ١٩٦٢ » . وله بالعربية « الأدب المقترب والأدب المصام - ١٩٧٢ » .

(١٠) انظر : عز الدين القاصرة : بيان الأدب المقترب — مصدر سبق ذكره . (١١) انظر : خليل هيئة التدريس بالجامعات العربية — القسم الأول ، إصدار : اتحاد الجامعات العربية ، ١٩٧٨ .

(١٢) عز الدين القاصرة : نص الرسالة التي وجهت إلى الجامعات :

« انطلاقاً من رغبتنا في تطوير مادة الأدب المقترب في معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة ، وحرصاً منا على تطبيق مقررات وتوصيات المقتبى الدولي والعربي الأول للأدب المقترب الذي عقد في شهر أيار الماضي في جامعة عتبه بالجزائر ، رأينا تطوير الفرع الخاص — بن المادة — بتطوير الأدب المقترب وتدريسه في الجامعات العربية كخطوة أولى تساهم إلى تاريخ حقيق لهذا العلم . ومن هنا نأمل أن يتم التعاون بيننا وذلك على الشكل التالي :

أولاً : أن نتكروا بكتابة ملخص أو مطول ( وفق رقبتم ) لتاريخ تدريس الأدب المقترب في جامعتكم منذ نشأتها حتى الآن ، مع ذكر اسماء الاساتذة الذين درسوها ولحة موجزة عن حياتهم العلمية وخصوصاً مؤلفهم ( في مجال الأدب المقترب ) . ثانياً : نأمل تزويجنا بالمطبوعات الخاصة بالأدب المقترب التي نشرها المختصون في جامعتكم . وتكون لكم من الشكرين .

للقوقع : الدكتور عز الدين القاصرة — استاذ الأدب المقترب في جامعة قسنطينة . الجزائر بتاريخ ١٩٨٢/٩/٢٠ .

- (١٣) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية : من خليل إبراهيم الخطيب - رئيس قسم اللغة العربية بجامعة البصرة ، بتاريخ ١٩٨٢/١٠/١٥ .
- (١٤) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : عبد الكريم خليفة - رئيس قسم اللغة وآدابها - الجامعة الأردنية ، بتاريخ ١٩٨٢/١٠/١٥ .
- (١٥) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : عبد الله الخطيب - رئيس قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الكويت بتاريخ ١٩٨٢/١٠/١٥
- (١٦) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : فاطمة القاسم شداد - كلية البنات/جامعة أم درمان الإسلامية ، بتاريخ ١٩٨٢/١٠/٩ .
- (١٧) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : كمال نضلات ( مصري ) : الجامعة المستنصرية بتاريخ ١٩٨٢/١٢/١٨ ، بغداد .
- (١٨) عز الدين المناصرة : مقابلة شخصية مع ( فاطمة الصالي - كلية التربية ، جامعة عدن ) في عنابة بالجزائر بتاريخ ١٩٨٢/٧/١١ .
- (١٩) عز الدين المناصرة : رسالة شخصية من : محمد عبد الحمي - استاذ الادب الحارثي بجامعة الخرطوم بتاريخ ١٩٨٢/١٠/٢٢ .
- ✽ صدر محمد عبد الحمي البحوث التالية :
- ١ - الاسطورة الافريقية في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ٢ - انشودة المطر : البيوت وشبلي والقرات العربي ، مجلة المعرفة ، أكتوبر ١٩٧٨ .
- و قد نشرته كلية سلت انتوني بجامعة أكسفورد .
- (٢٠) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من دائرة اللغة العربية - جامعة اليرموك الأردنية كتبها عبد الرحمن نصر الله - ناذ المادة بتاريخ ١٩٨٢/١١/٢٩ .
- و ارسل بالرسالة خطة كان قد اقترحها لاندريس الادب الحارثي في جامعة اليرموك بعنوان : وعبد الرحمن نصر الله حصل على درجة الدكتوراه في الادب الحارثي من جامعة نيويورك على أطروحة .
- (٢١) عز الدين المناصرة : رسالة من عصام الخطيب ( جامعة الموصل ) بتاريخ ١٩٨٢/١٠/١٥ .
- ومن أبحاث عصام الخطيب :
- ( منشور في آداب الرافدين ، عدد ١ ) - ١٩٦٩
- منشور في آداب الرافدين ، عدد ٢ ، ١٩٧١
- منشور في آداب الرافدين ، عدد ٢ ، ١٩٧١ .
- ٤ - ترجمة أدوار فيتزجيرد لرباعيات الغيلام ولترها في المجتمع والادب التجاوزي ( لم ينشر ) .
- ٢٢ - عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : محمد عبد الرحمن الهدلق - رئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب - جامعة الملك سعود ( جامعة الرياض

سابقاً ) : وكتب نص الرسالة أحمد كمال زكى - أستاذ الألب القانن والنقد الأدبى  
( بحرى ) بتاريخ ١٥/٢/١٩٤٠ هـ .

• أحمد كمال زكى :

- (١) مدرس الألب العربى وقده بجامعتى دمشق وعين شمس .
- (٢) أستاذ النقد العربى ( المساعد ) بكلية البنات بجامعة عين شمس .
- (٣) أستاذ الألب القانن والنقد بجامعة عين شمس ورئيس قسم اللغة  
العربية بها ثم وكيل كلية البنات جامعة عين شمس .
- (٤) أستاذ الألب القانن والنقد رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب  
جامعة عين شمس .

- (٥) أستاذ الألب القانن والنقد الأدبى الحديث بجامعة الملك سعود منذ  
عام ١٩٨٠ م ( امر لهذه الجامعة لمدة أربع سنوات ابتداء من عام ١٩٧٥ م ) .
  - (٦) حاصل على جوائز الدولة ( التاهرة ) فى التراجم عام ١٩٦٢م ووسام  
العلوم والفنون من الطبقة الأولى .
  - (٧) عضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية ( لجنة الشعر ) .
  - (٨) دكتوراه فى الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٥٩ .
- اشهر المؤلفات :

- (١) النقد الأدبى الحديث ، أصوله واتجاهاته ، صدر بالقاهرة عام ١٩٧٧ وأعيد  
طبعه ببيروت عام ١٩٨١ .
- (٢) نقد ، دراسة وتطبيق ، صدر بالقاهرة عام ١٩٧٥ وأعيد طبعه مزيداً ومنقحاً  
عام ١٩٨٠ بعنوان « دراسات فى النقد الأدبى » صدر ببيروت .
- (٣) الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، صدر بالقاهرة عام ١٩٧٥ وأعيد  
نشره ببيروت سنة ١٩٨٠ .
- (٤) الألب القانن ، طبعة دار العلوم بالربطى سنة ١٩٨٢ .
- (٥) شعراء السعودية المعاصرون ، التاريخ والواقع ، طبعة دار العلوم  
بالربطى سنة ١٩٨٢ .
- (٦) الحياة الأدبية فى البصرة ، طبعة دمشق ١٩٦٠ وأصدرته فى طبعة ثانية  
دار المعارف بمر سنة ١٩٧٧ .
- (٧) أعد اثنى عشر كتاباً آخر ، بجانب مجموعة من البحوث والمقالات الأدبية  
نشرت فى أبرز المجلات الأدبية فى العالم العربى كالأداب ونصول وادب

# اشعل الورد في الآنية ..

« الى سناء الحيدلى »

صلاح اللقاني

فلتسبحى لحمامة الريح الجديدة ، ان ترغرف ساعة بينى وبينك  
 كي يطول للممر-قرنا آخر ، غير الذى عشناه او متناه  
 وسط خرائب الذكرى .  
 وقرى بين صلبى والترائب ، على ارتد ماء دلقا  
 عل السماء تشيع فى جسدى ..  
 فأصبح معدنا متكوكبا  
 وأصير نورا راسبا  
 فى جلد الزمن الغليظة كي تضى .  
 أصير نبضا ،  
 تحل الريح للجديدة جسمة للشفاف نحو غزالة الفوضى  
 فيلمس أظنها  
 ارتد عامودا يمس الأرض من طرف الخطيفة ، ثم يلمس  
 فى نهايته سماء ، انتفى فيها  
 فسبحان الذى أسرى بورده لسدرته  
 واشعل زيت قدرته  
 وايقظ قلبى الخفون فى ظلماء غفوته  
 .. / وقالت  
 هذه حريتى ، ان اطلع البدن للبحاصرنى واصبح غيمة

فأصابني عجز ، وحاصرني وجودي

كنت مثل حديدة محبوسة بحديدما

أو وردة محبوسة في عطرها

أو قامة محبوسة في طول قامتها

•• / وقالت

أستجير من الطفولة بالنجوم

وأستجير من النجوم بخضرة الشمس الوريقة

أستجير من العناصر

كي أطل على محل للنور ••

•• كان الألق غلا

هالني أني خلعت طفولتي مثل الحذاء

وليس لي نجم بخاصرني

وأياهي ترلب شائع في أعيني

هل يطعم النمل اللطيف بأن يرق

يصير خد جميلة

أو يطعم الحجر المسنن أن يشف

يصير ورد جميلة

أو يصبح لليازلت ماء سائغا •

للمر طعم للذكريات

وليس في الذكرى سوى ماء شحيح

وانتصارات لها لون للهزائم

وانفجارات لها شكل للخمود

فهل ينام للثقب في حضن ابن آدم

أو تعيش للنار في حجر الوليد

وهل يكون من النساء سوى فتاة أو نلام

كيف لي ••

وأنا ابن أنثى ••

أن أصير يد العواصف

كيف أهب طينتي وأصير نورا

كيف يهجرني دمي لأصير أسمنت الوجود •

وقلت : ماذا موقف الحجر المفتت كالغمامة

قلت ماذا مجلس الدنيا على كتف القيامة

وانتظرت لكي أفك الليل من قهر الجنون

لكي أنفض عن بحيرة رغبتي بجع الكلام

وأكتب النقا بحبر أبيض ، يخبر في جوف الظلام

لعنني أغفر قليلا ، ثم أصحو



بعد أن تركت-الجموع مدينة الجرح  
 انتبهت ، وجئتني في موكب الأسرى محطمة عظامي •  
 وانتبهت وجعتها  
 فرح يرتب حزنه في ففتن الزمن  
 انكشفت بها  
 أطلت من ضلوعي  
 واستقرت في مدى شجني  
 انكشفت بها  
 أطلت من خوافي محفني وتوادم للوطن  
 انكشفت بها  
 أطلت مثل دوري ، وغنت في أسي بحني •  
 وقالت للرياح يدي  
 وللبحر انتظارك  
 فاعتسل في مائة عشرين عاما  
 كي يمس الماء عظمك  
 واشتعل مثل الخزامي  
 ربما تضع للجوارح بيضها في عش قلبك  
 ربما تطا للهواء وتدخل البيت الحراما •  
 قلت نارك أمسكت ثوبي •• فخليني /  
 حصاد العمر قش  
 والمصافير التي ملأت غصون الروح طارب  
 حرريني من تورط شهوتي  
 من جوع كفى  
 من بنسوة مقلتيك  
 ومن حبريك  
 من مناقير النسور  
 وحرريني من أصابع وردة  
 من جمر عاشقة  
 تفتش في ضميري  
 حرري بحني لأذي لا يبتغي حرية  
 من بعد أن مسته نارك  
 وانتمى لمدينة  
 تقفن في أبوابها الخمسين ضاحكة  
 وتنتشرين فيها كالهجير  
 وحرريني /

اننى اصبحت ابغى ان اكون بريق سيفك  
 عطر وردك  
 صوت رعدك  
 طعم شهوك  
 اننى المسؤول عن كل الجرائم منذ آدم  
 فاكتبى فى دفتر الاحوال اسمى  
 واكتبى عن كل اسلافى  
 وعن ذريتى  
 ما قاله للتاريخ  
 ما اخفاه تحت نقابه للذهبي  
 ما وشاه تحت نفاقه الملكى  
 ما اخفاه تحت مخدة السلطان  
 ما غناه وسط مقاصر الحور الخدال  
 وسجلى انى حملت بضاعة معشوشة  
 فى سوق بابل  
 واختلست للخف من قدم المسيح  
 واننى اطلقت شائعة لادى للنعمان عن اخلاق زوجته  
 وانى حسرة العربى فى غرناطة  
 وبكاء احجار الطريق •  
 وسجلى انواع حزنى  
 شكل احباطى  
 مرلوعة للبريق •  
 وسجلى ما قاله ريش القوام للحريق  
 وسجلى لسما جيذا للنهاية  
 واكتبى لسما جيذا للبديلة  
 واخلى قلبى للفسوق •  
 / •• وقالت  
 الدنيا تجى الى فى حلمى فتى ذا طرة حمراء  
 ياخذنى الى قفاحة ، فانقر منه الى غزال  
 اذعج للعينين ، يشرد كلما اتست نارا  
 ثم يتركنى اظن على بنفسجة ويرحل  
 صرت عشبا اخضرا ، فازور عني ،  
 صرت نيبا رائقا وسط الحجارة ، عافنى ،  
 فخلعت اعضائى ، وصرت له هواء فوق هامئة ،  
 وعقدا حول لبتى ، ورملا تحت جافره

فصار اذا تنفس يحثوينى صخرة  
ولذا تزين يزدهينى عجيبة  
ولذا تراكض فى الزمان تناثرت ذرات روحى حول رحلته  
••• والرحيل

ثم قالت :

كان سطح الأرض أضيى من مساحة قبضتى  
فاذا مشيت تلاطمت ذاتى بذاتى ، ولنشظت  
بضجة الأعضاء عن صوت يدى على نوافذ وحشيتى  
ورأيت نفسى فى شظايا النفس امرأة بلا وجه ،  
يكيت لعنى أمتز من فرط البكاء ، فينثنى جذعى  
قليلاً نحو ضوء الشمس ، كى يلتم وجهى ،  
لم يكن بينى وبينى غير بحر من رماد ، لم يكن  
فى أفق قلبى طائر ، فخرجت من جلدى لأبحث  
عن طواويس الكلام •

رأيت قوما يخبزون للورد فى قدر نحاسى  
سألتهم طعاماً ، حين لكت طعامهم ، نشفت  
دمائى ، واستطارت همى •

ورأيت قوما يخجون يمامة ، فسألت  
ما ذنب اليمامة ؟ ! أخبرونى أنها حملت  
الى ملك الرياح رسالة الأرض الحزينة •  
ثم سرت ، رأيت بدوا يضربون خيامهم  
فى فك تنين ، ويغتسلون وسط لمابه ،

يتنابذون ، يزوجون بناتهم ، ويهارشون  
نساءهم ، فسألت كيف يطيب فى هذا المقام  
معاشكم ؟ ! فاصابنى بالصارم الهندى شيخ  
قبيلة منهم •

مضيت ، رأيت صاعقة تضى مدينة ، فى بابها  
فرس حديدى ، دخلت ، رأيت خلقتاً من حديد  
يمالون السوق ، سرت ، رأيت طفلاً من  
حديد ، فوق ثدى من حديد ، حين جعت دخلت  
خاناً فوق رابية ، مدحت يدى الى قدر

حديدى ، به نيك حديدى ، وحين صببت  
ماء فى يدى هوى بكفى للحديد •

مضيت صوب سحابة بيضاء تخفق فى السماء  
كانها قلب ، مشيت ، رأيت نهراً تحتها ،

فيه لوز اخضر ، حين اقتربت سمعت  
صوتا مثلي صوتي فانتسبت به ، ولكرت  
الياء فحين مس الماء وجهي زال عن  
قلبي عى أعوامه للعشرين •  
سرت ، رايت نارا وسط ولد ، فاقتربت  
للمنى التى هدى فى ثروة للضوء للرحيم  
فصادنى هذا الغزال الادعج العينين •  
٠٠ / قلت  
غزالتى انت  
لبتداء دمي  
حدود الريح  
دمعة للسديم  
تخبرى للجسم قلبا آخر  
للقلب جسما كالغيوم  
تخبرى بعنا يرغف مثل قبضة وردة  
رمحا تهشم فى صميمي  
وانقلى خطوى الى اسطورة اللحم المخوف بالنجوم •

اقرأ فى العدد القادم

\* حوار مع المفكر التقدمي

محمود امين العالم

\* قصة قصيرة

المر الضيق

بقلم : د. لطيفة الزيات

# مدخل إلى الجليد

خمس تفاصيل

أحمد الخزنجي ٠٠

## انسان الجليد

خمس عشرة درجة تحت الصفر ، وسماء الضحى تبدو كسماء ما قبل  
الفجر : رمادية تومض بنور كسيف مزرق ، والجليد الناصع يتراكم فوق  
الاسطح الجمالونية ، تخترقه كتكة الداخن ٠ الجليد ٠٠ هذا الذي يقساقط  
الآن رذاذا ناعما يفداح بميل ، شفيفا لا يكاد يرى ، لكن ٠٠ تكشفه  
رمادية الاشجار المنقصة ، عارية اغصانها من الأوراق ، والجنوع كالنسا  
غرست في بياض الجليد ٠٠ تخرج داكنة من بياض الجليد ٠ بياض ،  
بياض ، بياض ، بياض صقيمي ، كثيف وهش ٠٠ يغطي للسقف - افاريز  
النوافذ - الاغصان الخفيفة الأكثر سمكا في الاشجار - الارصفة تحت  
هذه الاشجار - جنبات أسبجة الارصفة الشجرية - وللنجيل للفسافي في  
احواض زهور هذه الارصفة ٠ كل شيء يشمله الأبيض حتى الطريق الذي  
تسرع عليه الأقدام المخررة ، للبشر المرعين داخل للمعاطف الداكنة الثقيلة،  
تحت اغطية رؤوس فزلتية كبيرة توشك ان تخبى كل الملامح ، فكان نسخا  
مكررة من انسان واحد تحب مسرعة على جادة الجليد ٠ وننحط نحو  
أحد الأبواب ٠٠ نحفقه وندخل ، فيسرع الى احتضاننا الدفء ٠٠ نبتدى  
- كما في كل مكان هنا - بخلع اغطية الرؤوس ، للقفازات ، ملائح  
الرقاب ، المعاطف ، ويكاد الانسان في كل مرة - يهتف : كيف انشقت  
ارض هذه الصالة للدفئة عن كل هؤلاء البشر المحصرى للحدود ، الملونين  
ببهجة ، وللتباينى للسمت ؟ ٠٠ يتحادثون بحرارة في قلب الدفء ، واعتز  
بينهم - بعد تلفت قليل - على صديقى ٠

## عصافير الجليد الدهشة

✽ تنخطف روى بالجلال لذ المحه خارج زجاج المدخل ، يحط على الجليد ، ويتلفت ، ويتواثب ، وينفض جناحيه قبل أن يطير . يطير في سموات السبع عشرة درجة تحت الصفر . يطير ويخطف انبهار روى بهذا الكائن الصغير الذى يرف بجفء الحياة رغم برد الجليد الساحق .

✽ يعود يحط في ساحة روى . يتلفت ويتواثب ، ويرفر ، يطير . هذا ، اذ ابصر علبة شيكولاتة فارغة - بشكل بيت برتقالي صغير - علقها طفل ، أو علقها له والداه ، في غصن شجرة قرب نافذة ، لتكون عشا تاوى اليه المصافير ! لقد غطى الثلج العش والنسمة الباردة تؤرجحه مهجورا . ينطلق المصفور سهما عنيدا في الآفاق الباردة ، وعبر تسجير روى ، ويسكن قلبى هذا الطفل الذى لابد انه الآن يراقب من وراء النافذة - مكسور الحاطر - بيت خاناه المهجور . يتراجع .

✽ أسمى الحمام : « عصافير كبيرة » تكريما لذكراه ، وأنا ابصر الحمام ومى تحق أسرابا فوق ضفاف نهر « مسكوبا » ، وتستريح على أغصان الشجر العارى ، ثم تنطلق بعيدا ، وتهبط . تحط على ساحة غائرة في الأرض يكسوها الجليد ، وتلقط . أعرف أن هذه بحيرة « نوفو ديفتشى » التى تجسدت وغطى الجليد ضفافها . أعجب : ماذا يلتقط الحمام من الجليد ؟ لكن عجبى ينزاح بروع مفاجئ ، ويفتح قلبى رعبا على أطفال ابصرهم يلهون على منحدرات الجليد . يتحركون اجسامهم للذثرة الصغيرة تنزلق في صخب من الأعلى وحتى سطح البحيرة ليس يخيفهم انكسار غطاء الجليد ؟

✽ لا أدري لماذا يتراجع في بانوراما روى ذلك المصفور ، وتتقدم بثبات فكرة غريبة : أن هؤلاء الاطفال الصاخبين فرحا بالجليد ، يحققون - بهذا اللعب - خرافة مقدسة . ليسوا يمشون على سطح الماء ؟ الماء المتجمد . الجليد ، الأبيض ، الذى ابصره في الآفاق يطمح الى تقطية الدنيا جميعا ، لولا تظل تخترقه هنا وهناك : أشجار زرعها الناس ، وأبراج شادما الناس ، وقلاع ذهب قبابها الناس ، وعمائر . تسوق راسخة في الأعلى ، وتحط عند سفول مدخلها الزجاجية تلك المصافير .

## شمس على جليد

تسطع الحجرة فجأة ويأتلق زجاج النافذة ، فاقفز من فراشي قفزة فرح غامر ، وأقف وراء النافذة ملوحاً أحتف : « إيه يا شمس • ازى مصر • كيف حال الحيايب » وأمن في حضورها الباهر في الأعلى ، هي الشمس •• تطل من كشافة الغيم الرمادى ، فتشتد نضاعة الجليد فوق الاسطح ، وعلى فروع الشجر العارى ، وعلى الارصفة ، والطريق • ويتحول الجليد الى ثلج متجانس فوق لفريز النافذة بقرب عيني • هي الشمس التي لم أرها منذ أيام بعيدة ، وكأنها الآن تأتي من هناك ، من وطني الذي تكاد لا تغيب عنه الشمس • أسأله عن أمي ، وأبي ، وأخوتي ، وأصحابي ، وأهلي ، ونورا •• نورا صاحبتى الصغيرة •• نورا ، وكتبي ، والشوارع ، والناس ، والبيوت ، ولا أعرف لماذا تؤثر الا تجيب !؟ •• فتولري سريعاً في الغيم ، وينكسف السطوع • تكبو روحي ومع ذلك اراني في مكث طويل وراء زجاج النافذة الذي لم يمد في اثلاق • لم تعد تنيره الشمس التي هزمتها - بعد دقائق نثر - سماء الغيوم وأرض الجليد • ومع ذلك ، لم ينقطع الدفء داخل الحجرة •• داخل حجرت كل البيوت في هذا البلد الشاسع - شمس الأرض - ودون تفرقة : عشرون درجة من الدفء المتواصل ، وهناك !؟ حيث تكاد الشمس الا تغيب والجليد لا يكون ، ما الذي يجعلنا عرضة لارتعاد لا ينقطع ؟ لا ينقطع ! أتذكر سقف بيتنا الذي يبدأ في للتساقط والرشح للذلل مع حلول الشتاء • أتذكر ومن أبي ومشيتة المرتجفة فوق البلاط المبارد • أتذكر حيلة أمي الكسيرة وهي تستعين بلفائف خرق الملابس القديمة تحميها من شر الشتاء • أتذكر يدي نورا الصغيرة الجميلة وأقدامها المزرقعة ابتعاداً في الشتاء ، أتذكر صقيع زفزانة سجن تجربة المرح ومعتقل القلعة وتناديب القطاطر ، واستعيد في عمق عظامي برد الشوارع والبيوت • تطيش في أفق ذاكرتي صورة لسرب طائرات خاصة تزف لبنة بليونير من الثغر الى القاهرة • وأوقن انفسا في حاجة الى أكثر من مجرد شمس في الأعلى •

## عيد في الجليد وساعة

يا عيني يا عيني ! حتى هنا أيضاً • سادة وعبيد ! سيد ، بل ملك ، يجلس على الزلافة وقد تدثر جيداً • غير عابي ، بهرولة المترجلين من حوله • غير عابي ، بندف الجليد تتساقط سابحة من فوقه • غير عابي ، بدرب الجليد الأبيض القارس من تحته • لم لا •• وهو قد تدثر جيداً ، وحذاءه لا يلامسان حتى سطح الجليد ، فهو راكب ، وثمة من يشهد الزلافة • أعبد للجر ؟ وسيد للركوب ؟ حتى هنا ؟ يا سيدي ياسيدي !

يقلب وجهه المظنن في أركان العالم من حوله ، ويلفت نظره شيء ما ..  
يريد .. ويرفع يده مشيراً بالتوقف ، وينادي من يجر : « ماما ، ماما » ،  
فتسرع عند قدميه . آه ما أحلى للعبد ، وما أجمل سيده ، وما أكثر  
ما يهفو قلب الأعزب الغريب الى هذه العبودية ، في مثل هذا الجليد .

### حرب في الجليد

للليل هنا لا يكون أبداً حالك الظلمة ، كان مصابيح الشموع القوية  
البيضاء تفيض بضوئها على الجليد ، وكان الجليد يعكس استضاءته  
على وجه السماء ، فتبدو في عمق الليل كسما الفجر .. نور خفيف ، أبيض  
رمادي مزرق ، يكتنف الوجود ، ويوقظني أنا من تعود على النوم في سواد  
عميق للظلمة . مؤرق بلا تعب أفلأ أرنو الى العالم من وراء النافذة ..  
بخلف بصرى بياض الثلج المضيء ، وتتوه عيناى في ازدهام غصون الشجر  
الدكن الذى عراه الشتاء من الورق . ويهبط الجليد دون توقف ، نحفاً  
تتمسك سقايرها الشفيفة على كل المنظر .. تتراكم على الأرض أكداًسا  
من الجليد توشك أن تطمر الأرصفة ، الطريق ، الماشى ، مداخل البنائيات ،  
وتكاد لو تركت حتى الصباح إلا تبقى موضعاً لتقدم لكن أقداما تجرز لها  
في هذا للنور الخفيف .. ألمع هناك في الضفة الأخرى من الشارع شخصين  
محترين يمساكان بالجواريف . اثنتين شيئاً فشيئاً انهما فتى وفتاة ، انيط  
بهما العمل في هذا الليل .. قبلة خاطفة ، ويشرعان في جرف الجليد .  
قبلة ، ويزيحان الجليد الى الأجناب . قبلة ، ويواصلان شق الطريق .  
ويأسرع مما يقصو شخص مثلى ينجاب ركام هائل من الجليد .  
ويفشق للأقدام مبكرة اليقظة طريق الى مساعيها في الصباح . طريق أمشى  
عبره في النهار فيظل ناشياً بخاطرى أن الرقابة ، هناك ، تقص من  
الأفلام مشاهد القبل .. حتى لو كانت في أفلام الكرتون قبلات تتبادلها  
المصانير .



# جلوس القرفصاء

امام التصب التذكاري

لشهداء مصر في اليمن

زكي عمر

اسبوع في صنعا ..

وعادني - لسه - ما دخلتها

مع لها

ساكناني ، من سنوات ..

مذي العظام تشهد ، ومذي الجماجم

لا حاجة لي بتفسير المعاجم

لا حاجة ليا بالقرلجم

الدم ، يعني : دم ..

لون للدم ، طعم للدم ، ريحة للدم

.. ولشهداء ..



اسبوع في صنما ٠٠

وعادني - لسه - على بابها

بارفع في ذيل توبها

مع انها ٠٠ خلقتني من سفوات ا

جوا ياصنما ٠٠

وعادما - عني - تستلم ،

وتستقمهم

وعني ، بتجمع - لسه - في البيانات

وتراجع الحسابات ا

لدم ٠٠ هذا دم ، مش ميه

ها كانش جاية مصر تتفسح

وتتسرح

وتتصور - بين « للهندين » - كما الخراجات

لدم ٠٠ هذا دم ، مش ميه

والنصب ٠٠ هذا نصب ، واللا نيشان ؟ ا



صنما اللي جوايا

صنما اتحككت لي عنها « منغيم »

غيرما ٠٠ وغير اللي حككت بليقيس

غير اللي انا فيها ٠٠

جالس القرفصاء

# الاشيلاء والمسيئون

## في نظر المستشرقين

### بين تعامل اليمين وتعاطف اليسار

د. محمود اسماعيل

استيفاء معالجة موضوع كهذا يتطلب افراد مجلدات ٠٠ لذلك فان  
مسه في مقال لا يطمح أكثر من لثارته من ناحية والكشف عن « مفارقة »  
في الفكر العربي المعاصر الحافل بالمفارقات ٠٠ !! ومن اسف ان هذه  
المفارقة لا تسكن مخ للصفوة المثقفة وحسب لنما تنساب منها لتسهم في  
تصنيف الوعي العربي على صعيد الجماهير ٠٠

نقف بوضوح على « الخطبوطها » في الموقف للفلم من الخصوم  
التاريخيين - اعني القوى الامبريالية - الذين تحولوا « بقدرة قادر » الى  
اصدقاء في ذات الوقت الذي تحول فيه الحليف والصديق الحقيقي - اعني  
الاتحاد السوفياتي وسائر القوى الاشتراكية - الى خصم لحدود ٠٠ !!  
لا املك توصيفا لظاهرة « تقديس الجلاء » و « تكفير الحليف » الا  
بالعودة الى « فرويد » ليكشف عن تلك الحالة « الباثولوجية » للشخصانية  
العربية الاسلامية في اطار مقولاته عن « مرض السادية والسوسية » !!٠٠

« لذة المذاب » التي تجرعناها وما زلنا تحت نير الاستعمار بصورتيه  
الاستيطانية والامبريالية لا تفهم الا في اطارة « لذة التعذيب » للذات من خلال  
رفض مساعدة القوى الاشتراكية العالمية - التي ما فتئت رغم ذلك تساند  
الحق العربي باللسان واللسان !!

الاسترسال في تبليان هذه المفارقة على الصعيد العملي والتاريخي  
ضرب من السخف وتحصيل الحاصل .. اما الجيد الجدير بالبحث : فهو  
استقصاء ذلت المفارقة على للصعيدين ، الايديولوجي والابستمولوجي ..  
ونقتصر في هذا الصدد على تتبع طبيعة حركة الاستشراق الغربي التي تقف  
منذ البدء وحتى الساعة موقفا مضادا للاسلام والمسلمين .. لتسهم - ضمن  
عوامل أخرى - في تضبيب الوعي العربي - او ان شئت تخليق اللا وعي  
العربي - بدرجة جعلته لا يظن الى للرؤية المقابلة ، رؤية الاستشراق  
الاسترلكي المتعاطفة منذ البدء وحتى الساعة ايضا مع الاسلام والمسلمين .

اما عن الرؤية الغربية الاستعمارية الامبريالية ، فقد كتب فيها  
الكثير .. ومع ذلك لا منسوجة عن عرض ولو ميتسر يتوصل « لتاريخانية »  
تلك الرؤية .. ( من اراد مزيدا فعليه بكتاب الاستشراق لادوارد سعيد مع  
تخطئاتنا على منهجه للبنيوي - عليه ايضا بالرجوع الى ما كتبه مكسيم  
رونسون في دراسته عن الاستشراق المتضمنة في كتاب تراث الاسلام - ج1  
الذي صفه شاخت ويوزورث ) .

لم يكن اهتمام الاستشراق الغربي بالتراث الاسلامي لحافز معرفي تح  
يقدر ما كان لتحصيل « معلومات » جغرافية وتاريخية واثنية ومعرفية  
عامة وتكريسها لخدمة حركة الاستثمار . وقبل ذلك لم يتقدم معرفة الغرب  
بالاسلام والمسلمين منطور الكنيسة الكاثوليكية للاسلام باعتباره كفرا  
ولبنية باعتباره افاقا منتحلا .. بل يمكن تاصيل هذه للرؤية في عصور  
ما قبل المسيحية في كتابات مؤرخي وجغرافي اليونان والرومان والبيزنطيين  
من امثال هيرودوت وريودور الصقلي واسترابون وكاسيوس ديو وبلايني  
ويوساب القيصاري وغيرهم .. تلك للكتابات التي كانت تنظر الى العرب  
باعتبارهم بدوا اجلافا لنطلاقا من نظرية عنصرية تعتبر اليونان ومن  
بمدمم الرومان باعتبارهم احرارا وما عداهم عبيدا .. وغنى عن القول  
ان تلك النظرة التحاملة على العرب كانت افرازا لواقع سوسيو - سياسي  
يُنفس عليهم دورهم في حركة تجارة « القرانزيت » العالمية بين الشرق والغرب  
وفي العصر البيزنطي كان انسلاخ للشام ومصر وشمال افريقية من  
الامبراطورية البيزنطية وضمها الى « دار الاسلام » وراه نقمة مؤرخي  
بيزنطة على الاسلام وبنية ، بحيث كانوا يعتبرونه في احسن الاحوال  
لفتحالا ممسوخا من المسيحية .. وتزداد تلك للرؤية بغضا لمحمد وقومه  
بعد فتح الانطلس وجزر المتوسط وتهديد كنيسة بطرس نفسها .. ولاتزال  
كلمتي Saracens , Moors في القواميس الأوروبية تحمل ذات  
البغض للنبي محمد الأماق وقومه « الكفرة » المتبريرين .. بل ان مؤرخا

أوروبا محثا مثل « رينو » لم يجد عنوانا لكتابه عن غزوات العرب سوى : « الغزوات البربرية »

وتنتي الحروب الصليبية لتعمق تلك النظرة ، خاصة وأن دوافعها الاقتصادية قد غلفت باديولوجية الكنيسة .. وحسبنا أن الكنيسة كانت قد تنكرت حتى للتراث الكلاسيكي الأوروبي باعتباره تراثا وثنيا .. ولم تعترف سوى بما عرف باسم « الفنون السبعة الحرة »

كمعرفة .. وهي معارف تدور بالأساس حول اللاهوت .. واكتفى في هذا الصدد بما قاله « ساوثرن » الذي رأى في « محمد ساحرا حدم الكنيسة في أفريقية والشرق عن طريق السحر والخيمية وضمن نجاحه باباحة الاتصالات الجنسية » .. !! وحتى بعد ذلك بقرون وضع دانتي محمدا في « الكوميديا الانية » قبل الشيطان مباشرة في الدرك الأسفل من الجحيم ١٠٠! وكثرت اتهاماته بأنه « زير نسان » .. !! أما حينه فبدعة شاعر « مصاب بالصرع » علم عقائده من اصول وثنية ومسوخ يهودية ونصرانية .. !!

على أن صورة محمد والاسلام قد تحسنت نسبيا بعد الثورة البرجوازية الأوروبية خاصة وأنها نهلت من الحضارة الاسلامية في صراعها مع الاقطاع والكنيسة .. لم تكن حركة الاصلاح الديني - من داخل الكنيسة نفسها - الا تعبيراً على تبني البرجوازية المظفرة للتراث الكلاسيكي الذي حفظ المسلمون و اضافوا اليه .. بل أن نقد الكنيسة و « معارضا » اللاهوتية على يد « البرتو الكولوني » وأبيالار البيزلوي « وبعدهما « لوثر » و « زونجلي » و « كلفن » وغيرهم الا بفعل وتأثير أفكار اسلامية عانقها اللوثة السوسيو - اقتصادي في أوروبا النهضة .. ولا غرو فقد وجدنا من المفكرين الأوروبيين البرجوازيين من تعاطف مع محمد والاسلام .. نذكر في هذا الصدد أسماء « ريتشارد سيمون » و « رولان » و « بيير بيل » وبعده ذلك فولتير وغيره ممن نظروا الى محمد والاسلام في اطار حركة تاريخية متطورة .. انطلاقا من رؤية مسيحية تحبذ ما انطوت عليه - كذا الاسلام - من مضامين اجتماعية وأخلاقية ..

حين تطورت البرجوازية المظفرة الى رأسمالية استعمارية .. تخلت عن أفكارها السابقة .. وانعكس ذلك على رؤية الأوروبيين للاسلام والمسلمين .. بحثا عن مستعمرات كان لابد من معرفة عن جغرافية وتاريخ وتراث العالم الاسلامي الذي استهدفته الحركة الاستعمارية .. لذلك تأسست « حركة الاستشراق » .. وفي هذا الصدد يذكر اسم المستشرق « سلفستر دي ساس » .. لقد تأسست جمعيات في انجلترا وألمانيا وفرنسا وإيطاليا تمد تلامذة يجوسون خلال العالم الاسلامي بحثا عن

معارفه ، لتقديمها للحركة الاستعمارية .. فكانوا يتعلمون العربية ولهجاتها ويلمّون بالاسلام ويتنكرون في لباس عربي وتحت أسماء عربية تسهيلا لهم . وقد أسفرت جهودهم عن كشف للكثير من التراث الاسلامي من نقوش وعملة ومخطوطات .. وفي ضوئها يقدمون دراسات تتوخى هدفين : الأول تقديم معلومات دقيقة وموضوعية للساسنة ، ثانيا : تقديم معلومات مشوقة زائفة للاستهلاك في المجتمعات العربية الاسلامية .. ولا غرو ، فقد كان معظم المستشرقين - بعد الاستيطان الاستعماري - من رجال الادارة « كليوتي » و « تيراس » و « لورنس » وغيرهم .. ممن حملوا ذات الرؤية الكنسية للقديمة وأصلوها بتقنيات ومناهج لا تمت للطلم بصلة ..

وليس جزافا ان تتمحور دراسات هؤلاء حول موضوعات بعينها ، مثل الاثنيات ، الطوائف ، المال والنحل ، الفرق ، للتصوف .. الخ وكان المنهج الغالب في معالجتهم « فقه اللغة » - الذي سيتحول حينئذ الى اللسانيات - وقد أسفرت هذه الدراسات عن نتائج خاطئة كرسد « لتضبيب » وعى الشعوب .. مثلا انطلقا من مقولة « الأوربة » و « مركزية الحضارة » صوروا الشعوب الاسلامية باعتبارها شعوبا بدوية غافلة ، متقادة ، غير مبدعة .. وأصبح مفهوم « العقلية السامية » رائجا في تفسير نظرة المستشرقين للراسماليين ، وقد اشاعوا ان الحضارة الاسلامية مجرد نقل مغل عن الحضارات القديمة .. وان الاسلام « نقطة من نخل المسيحية الشرقية » « جريجوار » .. وان الفلسفة الاسلامية مسخ للافلاطونية الحديثة « جولديستهر » وان الفقه الاسلامي محاكاة للقانون الروماني « بيكر » والحديث النبوي متأثر بالفنوصية « رينان » .. والاسلام عموما مطبوع بالطابع الشرقي للهللينية « بيكر » .. بل منهم من اعتبر العقلية الاسلامية لا تعبر عن نفسها الا في السفسطة الكلامية ولذلك لم تنتج فنا ولا علما .. « مرجوليوت » ..

كما ان من اهم القولات الخاطئة الشائعة في كتابات هؤلاء المستشرقين ان الاسلام مسؤول عن فقم عرى حضارة البحر المتوسط « هنري بربين » ، وأنه اثار حمية العصبية والعنصرية في البلاد التي دخلها « جوتيه وجورج مارسيه ودوزي » .. وان « محمدا رغم معانيه كان دينه تعبيرا عن البدواة » « لامانس » و « دعوته حصاد نوبات صرع » لذلك .. والاسس التي قامت عليها بعثته أسس واهية نتيجة نوبات هستيريا عرفت باسم « شوتالين » « سبرفرو سنوك هر غرنجه » لها « مرجوليوت » فيرجع هذا الاساس الى « للشعوذة » ..

بل ان هذه التهم تزداد خطورة عندما تستهدف تمزيق وحدة العالم الاسلامي بفصل مشرقه عن مغربه فضلا عن اثاره السخائم العصبية و « الشعوبية » داخل اقطاره .. ناهيك عن لحياء الصراعات المذهبية واثارة الطوائف « الفرديل » والاقليات وتكريس مشكلات الحدود « جورج مارسيه » « شارل أندريه جوليان » .. الخ . الم يرسم « بلنت » صورة الاسلام المثلى في المسالم الماصر باحياء الدعاوى المذهبية والقومية التي نهلت منها الاتجاهات الدينية المراققة المعاصرة ؟ الم يذهب « هاملتون جب » الى محاولة تكريس « البناء النسمي » - على حد قوله - للاسلام كصورة مثلى لمجتمع اسلامي معاصر ؟؟

ان هذا « الخزون » الاستعماري الاستشراقي ما زال لحد الساعة يغذى سياسات القوى الامبريالية في العالم الاسلامي .. لقد تحول الاستشراق - في ضوء التقدم التكنولوجي - الى « بيوت الخبرة » !! سواء في الحكومات او الشركات والمؤسسات انبريالية ذات المصالح في العالم الاسلامي ..

كما ان نجاح الثورة الاسلامية في ايران شكل مخاوف كبرى للقوى الامبريالية .. و « جماعات البحث » في الجامعات الغربية مشغولة الان بمحاصرة هذه الروح الاسلامية الجديدة New Islamism ( ذكر اوارد سعيد في كتابه الجديد Cover in Islam ان الدوائر الامبريالية تنظر الى « الخطر الاسلامي » باعتباره الخطر الاول ضد وجودها قبل الخطر الشيوعي .. !! من اجل ذلك يعملون على « موضات » جديدة من « مناهج » زائفة اصطنعوها ليلهث المبهورون في العالم العربي والاسلامي وراء محاكاتها .. واكتفى في هذا الصدد ببعد الفينومينولوجية والبنوية واللسانيات .. الخ وكلها مناهج تحاول - عيئا - محاصرة الفكر المادي العلمي الذي اخذ طريقه بين ثلة واعية من الدارسين العرب الذين تصدوا لمواجهة مزاعم حركة الاستشراق الغربي وفي هذا الصدد اذكر على سبيل المثال جهود حسين مروه وطبيب تيزيني وحسن حنفي وهادي العلوي ومحمد عماره واحمد صادق سعد والحبيب الجنايني والجابري وعلي طيبي وكاتب هذا المقال .. لكن الصراع الآن على اشدّه بين هذه الثلة الواعية وبين تلاميذ كلود كاهن وكانار وبرنارد لويس وغيرهم ممن يشكلون « طابورا خامسا » في الجامعات العربية ..

ولقد تعرض كاتب هذا المقال لمحاولات احتواء من قبل مؤرخين امريكيين معاصرين من امثال البروفيسور صروتيز .. ومن انفس ان الحكومات العربية « الناعسة في العسل » وبعض « الوصوليين » من اسانذة الجامعات يسهلون من مهام تغفل ما اسميه « بالاستشراق الجديد » عن

طريق تكوين « جماعات بحث مشتركة » في الظاهر .. بينما يقومون بوعي  
او بدون وعي بدور « الجاسوسية الكاذبية » ان صح التعبير .

رفض كاتب المقال مجرد لقاء مؤرخة امريكية من اصل سورى تسمى  
ايغون حداد سعت اليه لمساعدتها في بحث حطير بعنوان « اسلحة العلوم  
الاجتماعية » .. !!

كما وقف للكاتب على كتاب حسن الطباعة رخيص للثمن مؤلف عربى  
مجهول .. « لشك في وجوده » يروج بالرسوم والرموز لظهور مهدى منتظر  
يقبل العالم الاسلامى من عثرته .. !!

اما نظرة الاستشراق الاشتراكى للاسلام والمسلمين فجد مختلفة سواء  
في المنهج او للهدف .. وهذا الاختلاف لا يرجع لاختيارات فكرية بقدر كونه  
افرازا لواقع سوسيو - سياسى .. فاذا كان الموقف الاستعمارى الامبريالى  
التحامل على الاسلام متنسق في جوهره مع مراحل تطور المجتمعات الغربية  
( اقطاعية - بورجوازية ثم رأسمالية ) ، كذلك فان موقف الاستشراق  
الاشتراكى المتعاطف مع الاسلام والمسلمين كان نتيجة رؤى ايدولوجية  
واستمولوجية عامة افرزها نمط الانتاج الاشتراكى .. فالتأيت أن ظروف  
المجتمعات الاسلامية ايان ظهور الفكر الماركسى كانت تشارك ازمة \* ونرى  
ان هذه الازمة تمتد جنورها الى حول منتصف القرن الخامس الهجرى حيث  
اجهضت الصحوه البورجوازية لتسود الاقطاعية وماواكبها من انهيار  
الحضارة الاسلامية تلك الازمة التى مهتت للرأسمالية الاوروبية بسط  
استعمارها على معظم ارجاء العالم الاسلامى .. كان الاستعمار الاستيطانى  
بمثابة تكريس لهذه الازمة وتعقيد لخيوطها .. لكن من ناحية اخرى افرز  
حركات التحرر الوطنى كتنقيض موضوعى .. وغنى عن القول أن البلدان  
للتى شهدت تطبيق الاشتراكية للعلمية « الاتحاد السوفياتى - اوروبا  
للشرقية - الصين » كانت تعيش تقريبا ذلت الازمة .. ومعلوم أن الفكر  
الماركسى كان ايضا رد فعل لطاغوت للرأسمالية \* بل ان كتابات ماركس  
وانجلز الاولى انصبت على تحليل للرأسمالية ونقد ايدولوجياتها الخالية \*  
ومعلوم ايضا ان للنظرية الماركسية لم تكن فلسفة تأملية بقدر ما كانت  
اكتشافا لقوانين الحركة التاريخية بعد استقراء الواقع العيانى للتطور  
البشرى .. بديهى والامر كذلك ان يغدو الفكر الماركس بمثابة صياغة  
جديدة لمستقبل البشرية على انقاض للرأسمالية المهتنة .. بديهى ايضا  
أن يعانق هذا الفكر - ويتعاطف - مع نضالات الشعوب الخاضعة للاستعمار  
لرأسمالى ..



لذلك حظي العالم الاسلامي باهتمامات الماركسيين الاول ومن بعدهم  
لشرح المشتغلين « بالماركسيولوجي » لتطيل واقع هذا العالم وتعقب  
صيورته التاريخية ..

وإذا كانت كتابات ماركس وانجلز في هذا الصدد بمثابة تصورات  
أولية غير قطعية ، فلا يرجع ذلك - فيما نرى - الى الاعمال بقدر ما يرجع  
الى الافتقار الى المعلومات .. خاصة إذا أدركنا أن هذه المعلومات كانت  
« مضببة » برؤى المستشرقين المثاليين الذين اهتموا « معرفة » تراث الاسلام  
بفعل ظروف تاريخية كاملة في ظاهرة الاستعمار .. لذلك فنبه الى أن  
ما ذكره ماركس وانجلز في مقولة « نمط الإنتاج الاسوي » باعتبارها منظومة  
تفسر تاريخ العالم الاسلامي ، امر يحتاج الى مراجعة .. خاصة وأن النصوص  
الماركسية في هذا الصدد بعد ترتيبها تاريخيا تثبت نسبتها وتحفظها .  
بل أن النص الاخير ١٨٨١ وأن كان يقول بشيء من الخصوصية إلا أنه ينتهي  
الى إمكانية خضوع تاريخ العالم الاسلامي الى القوانين العامة للمادية  
التاريخية . ( عن مزيد من التفصيلات في هذا الصدد راجع مقدمة كتابنا  
سوسيولوجيا الفكر الاسلامي ) . وبوجه عام فإن كافة هذه للنصوص في  
التحليل الاخير متعاطفة مع الاسلام والمسلمين .

وقبل تفصيل هذا للتعاطف من المفيد أن نتوقف عند مقولة « الدين  
أفيون للشعوب » التي استغلها منظروا للرأسمالية وانساق وراءهم تابوهم  
من منقفي العالم الاسلامي في اشاعة عداء كاذب بين الماركسية والاسلام ..  
بل تتجلى خطورة هذه التحليلات الخاطئة في اثاره مزيد من العراقل أمام  
بث الفكر الاشتراكي العلمي في العالم الاسلامي على الصعيد النفسالي  
اليومي ..

لذلك وجب التنويه الى :

١ - أن ماركس لم يعن بمقولته رفضا للدين ودوره الايجابي في  
حركة التاريخ ..

٢ - أن قضية الدين على الاطلاق لم تكن شاغلا لماركس في اطار  
هويته « الغيبية » ، لأن الماركسية ليست فلسفة تأملية مطالبة بتحديد  
نسق لنطولوجي تلعب اليقا فيزيقا فيه دورا أساسيا كما هو الحال بالنسبة  
للفلسفات المثالية . وإنما كانت حصادا لاستقراء عياني موضوعي للتجربة  
الانسانية لسفر دون اعتساف عن لفرز قولتين صيورتها . ولكونها نظرية  
مادية تبحث وتحلل المموس والنتاج ، فإن الغيبيات لا تدخل في موضوع  
مباحثها .. وإذا كان قد تحلل على اليهودية فليس لكونها ديننا سماويا

بفقد انطوائها على عنصرية شوفينية .. ويقتدر خطورة تحويل غيبياتها  
 اللانسانية الى ايديولوجية تلعب دورا مخربا في التاريخ .. وقد اثبت  
 التاريخ صحة ذلك وكفى عانى العالم القديم والوسيط والحديث والمعاصر  
 من شر اليهود والصهيونية .. ما كان من الممكن ان يرفض ماركس ما انطوت  
 عليه المسيحية من قيم اخلاقية ودعوات صريحة « للاشتراكية » ، انما رفضها  
 باعتبارها حولت الى ايديولوجية دخلت التاريخ ولعبت على يد الكنيسة  
 الكاثوليكية دورا مخربا للحضارة .. ألم تتحالف الكنيسة مع الاقطاع ؟  
 ألم تصادر على الفكر الكلاسيكي ؟ ألم تكن مسؤولة عن المصور المظلمة  
 في اوربا ؟ ألم تتحول اوربا الاقطاع الى اوربا البرجوازية بعد حركة  
 الاصلاح اللوثي ؟ كان ماركس يحارب « للكنهوت المسيحي » لا العقيدة  
 المسيحية ..

٣ - اتحدى ان يجد مدعى نصا ماركسيا واحدا ضد الاسلام ..  
 بل على العكس كان يؤمن بما يمكن ان تؤديه الايمان من دور تقدمي على  
 صعيد التربية الاخلاقية وعلى ساحة التحولات الكبرى في التاريخ .. لم  
 تكن تجربة الاسلام في التاريخ على الصعيد العملي الا نقلة حضارية ..  
 فلماذا يرفضها ماركس ؟ لقد رفض التصورات والمعلومات الخاطئة عن  
 الاسلام كما استقرت في اذهان وخيالات هررد وهيجل وغيرهما .. تلك  
 الازهام المسمومة المشحونة بالعداء العرقي والتفوق السلالي كما سبق ان  
 اوضحنا .. ألم نرفض نحن « للكهانة » في الاسلام ؟ ألم نرفض مفهوم  
 للدولة التوتوقراطية ؟ ألم نرفض المفهوم الاستشرقي الغربي عن البنية  
 النسخية الدينية للتاريخ الاسلامي ؟

الصواب ان الاسلام كمقيدة تحض على احترام العقل كمنظور تقدمي  
 للتاريخ - كمفاهيم في الاخوة والعدالة الاجتماعية بل اكثر من ذلك في تصوره  
 للحكم - في سننه ونواميسه التي تقن العمران البشري .. في طموحه  
 الى مجتمع دنيوي يعتبر العمل فيه مدخلا للحياة الاخوية يكاد يتضمن  
 الكثير من روح الماركسية وجوهرها .

من اراد مزيدا فعليه بكتابنا سوسيولوجيا الفكر الاسلامي .

هذا على المستوى الايديولوجي .. اما على الصعيد العملي الراجي  
 فقد بهر ماركس وانجز بالكثير من اعلام الفكر والحضارة الاسلامية .  
 اعجب بمقلانية ابن رشد بالحركات الثورية للمعارضة في الاسلام ..  
 واخيرا بمبقرية ابن خلدون ..

ولا لبالخ اذ اجزم بان مقدمة هذا العالم للمبقرى قد تضمنت الكثير  
 من قواعد بل قوانين المادية التاريخية ..

فائض للقيمة .. دور الطبقة الوسطى - الاقتصاد .. انهيار الحضارات .. مفهوم العمران البشرى الشمولى .. الخ .

( عن للفريد راجع ايف لاكوست : العلامة ابن خلدون ) .

ولو صح ما قيل عن ابن ماركس وانجلز اطلعا على نسخة من مقدمة ابن خلدون واتادا منها أيما افادة في فهم المجتمعات الإسلامية بلغة التاريخ العالمى .. يكون ذلك مصدقا لثنائهما على مقدمته الرائعة .

ولو قدر لهما المزيد من المعلومات المحققة عن العالم الإسلامى لربما افاد في مراجعة للكثير من منظومة « نمط الانتاج الاسيوى » .

ومع نجاح التجربة الاشتراكية الاولى في الاتحاد السوفيتى بدأت حركة اشتراكية سوفيتية كان لها جذور حتى في روسيا العبقريّة . ففى عام ١٨٠٤ تأسست الحركة في خاركوف وقازان .. واخذت تعطى ثمارها حتى في عهد ستالين .. الم يحسم في عام ١٩٣٩ م جدلا بين المؤرخين للسوفيت وينتهى الى أن « الاقطاعية » هي التي سادت العالم الإسلامى ؟ هذا الحكم الذى تمكن للباحث من اثبات صدقه بعد جهد طويل .

انظر : سوسيولوجيا .

ولقد تبلورت رؤية اشتراكية اشتراكية ، متعاطفة مع الاسلام والمسلمين ، كان من اسبابها للوقوف على مزيد من المخطوطات الاصلية عن للعالم الإسلامى وخاصة في آسيا للوسطى .. هذا فضلا عن جهود بعض المستشرقين الغربيين اليساريين الذين صححوا النظرة الكنيسية والعنصرية للاسلام ..

وفي ذلك يقول مكسيم رودنسون « ان بعض هؤلاء اعتبروا الاسلام في جوهره عامل تقدم .. بل ان بعضهم اعتنق الاسلام » .. ويضيف « ان اليسار المناهض للاستعمار يذهب الى حد مباركة الاسلام والادبيولوجيات المعاصرة للعالم الإسلامى » .. واثبت في كتابه للفد « الاسلام والرأسمالية » خطأ الرأى الاشتراكية الغربى القائل بان الاسلام مسئول عن جهود التاريخ الإسلامى ..

ولا غرو فان عالما كبيرا مثل « لوى ماسينيون » الذى اثرى للدراسات الاسلامية بتحقيقاته ودراساته وفق رؤية موضوعية متقدمة فاذا كان قد تعاطف مع للجوانب الاجتماعية في المسيحية فانه تابع هذا التعاطف مع الاسلام ودعى الى المؤاخاة بين الدينين على أساس تقنمية العقيدتين .. ونرى ان تعاطف اليسار الغربى قد بنى على أساس اعتراف الكثيرين بنجوة

محمد انطلاقاً من قول للقدّيس أوغسطين « بالنبوة التوجيهية » ٠٠ ولا غرو  
اذ وجه الى هؤلاء تهمة « للهرة الاسلاميّة » ٠٠ !!

وتجلى هذا التماطف في الحوار المستدير الذي دار بين منظريين ماركسيين

وشراح يساريين من الشرق والغرب على السواء حول « نمط الانتاج الاميوي »  
وكذا حول كتاب « دوب » عن التحول للرأسمالي ٠٠ تنطلق آراء « يوجين  
فارغا » و « جوللين » و « سويزي » - وهو أمريكي يساري - وغيرهم  
بالتماطف مع الاسلام والمسلمين وقد فندوا مقولات « هنري بيري » عن دور  
المسلمين في تخريب حضارة للبحر المتوسط ٠٠ وبنفس المنظور جرت تقويمات  
« موريس لومبار » ٠

ولا غرو اذ اثنى هؤلاء وغيرهم للدراسات الاسلامية بابحاثهم الجادة  
الموضوعية ٠٠ وانوه على سبيل المثال بجهود « موتايلنسكي » و « لويسكي »  
في الكشف عن تاريخ الخوارج ٠٠ وجهود « بارتون » في دراساته عن  
الاسلام في آسيا للوسطى التي تعتبر لحد الساعة المرجع الاساسي للمنصفين  
من المستشرقين الغربيين !! ٠ اما ما كتبه « كرينشكوفسلي » عن الجغرافيين  
للعرب فحدث ولا حرج ٠٠ وكتابات « بابليف » عن التاريخ للشورى  
الاسلامى يبهز المحققين من مؤرخي الاسلام انفسهم اما كتابات مكسيم  
رودنسون عن المشكلات الاقتصادية والاجتماعية في التاريخ الاسلامى ،  
فحسبها انها تعتبر الريادة الاولى للخوض في هذه الاشكاليات للوعرة ٠٠

ولا يستطيع أحد أن يولى كتابات « ايف لاكوست » حق قدرها دون  
دراستها ٠٠

وانوه قبل الختام بدور المستشرقين للسوفيت والتشيك في تنفيذ  
دعاوى المستشرقين للغربيين في المؤتمر الذي عقد ببغداد تخليداً لذكرى  
« نويبي » في الوقت الذي ألجمت فيه السنة المؤرخين العرب باليهوديين  
بالاستشراق للغربي ٠٠

من هذا العرض المختصر أوجه السؤال : الى متى نقتل « مغارقة »  
تجليل خصومه الاسلام والمسلمين والضرب صفحا عن تماطف اصحابناهم  
وحلفائهم معرفة وسلوكا ؟ ٠٠ بصيغة أخرى : ألم يحن الوقت لشفاء العقل  
للعربي المعاصر من مرضه المزودج ، السلبية مع الاصدقاء والمساوشية مع  
للخصوم ؟

# فتارين

ملحد يوسف

فتارين

فتارين

للكون فتارين

والنفاس قداهما ..

.. عيون زليقي ..

.. رايحين جايين ..

.. في السوق تايهين

والدنيا مكان ملهوش عناوين

ولا عتش امان غير للمجانين

فتارين .. فتارين للشرا والبيع

والسلعة حزين بيضيع وريبع

والنفاس ف للزحمة الضحمة تطيع

فتارين بيع في شمال ويمين

فتارين

فتارين

والحب حزين بعيون بامتقن

مرهون في البنك بقاله سفين ..

.. ف ليدين مسمار ..

.. يشبه للفسار ..

والقلب لحتار جوا للزنازين

فتارين

فتارين

فتارين للخوف .. ولقرش - النوس ..

.. ناخر في الروح ولا نخر للنوس ..

.. وموطى للروس ..

.. مطرح ما بيمشى يدوس ويدوس ..

.. ولا يرحمشي ولا عمره يلين ..

فتارين

فتارين

فتارين للسوء

مالين السوق

والعالم طسوق

والفنا مخسوق

وللكون بيمسوق لسه جناحه

وللنور مسروق للضوء مسكين

فتارين

فتارين

.. والناس مساعير ..

.. حسب للتسعير ..

.. ولا عنش كبير غير اللطوح ..

.. والريحة تقوح ..

.. من افقر عشه لا على سطوح

والسرف بيمر

.. بينطى عليه طبل وتزميز

وتصيح ما تصيح

وتنن لنين

صوتك ح يروح

وسط الفتارين

فتارين

فتارين

# عينا المحاول

الحمد والى

جاء متاوما يرشف مخاط أنفه ويعرج على سيف القدم اليمنى  
النى كانت غارقة فى الدم اللزج الحار ، كان يخب فى خطوه الأعرج ووجهه  
للأمام ناحية الأب قد غلقه تكسيرة بكاء لرتفع لما اقتربت المسافة  
بينهما فنظر لشمه وازداد ذعره للون الدم القانى

« دم يا أبه » ...

م الرجل فانزلق من قدمه الحذاء المتاكل آخره وأخذ وحيدته فى حجره  
وسال ملهوفاً

— من أبه ؟

— يظهر بفورة ... وصرخ

— بسم الله عليك وحوليك ، بسيطة يا رجل ! ولقتل ابتساماً ثم  
مسح عن خدى صغيره الدمع وتلفت حوله ثم قال له قتال ٠٠ قتال ٠٠ ،  
وبمداواة للحائط الوحيد الباقى من البيت القديم الذى يصبان فيه  
بحمل الانقراض بال على جرح الولد يطهره ، ومن ذيل ثوبه لوث القديم  
نزع شريطاً ضمده به الجرح .

صرخ المتاول من آخر الخرابه « هل هذا شغل يرضى الله ؟؟ »

— تقيم الدنيا وتقمدها لأننى كنت أربط جرح الولد ؟

— أنا قلت انه لا يصلح لشيء .

لم يرد عليه لكنه غغم بصوت غير مسموع « لا يرضيك انه والحصار  
بأجر نفر واحد ؟ هذا حرام والله ... اليوم . أجر الحمار وحده يعادل  
أجر نفر بالغ ، لكن المتاول زعق

- هذا لا يرضى الله ولا يرضى للكفار

انشأ له بيده وكان يتحدث بكلام ممضوغ كمن يحدث نفسه « أنت والله لا تعرف دين ولا رب والكافر أنت » وعدد بصوت هامس بأن ينسحب ثلاثتهم ويتركوا له العمل وعليه ان كان شاطرا ان يقلب الدنيا حتى يحصل على آخرين لاكمال للعمل في أيام عيد كهذه .

وسحب الولد حتى أقامه منتصباً « على مهلك ... تحمل ... الشمس مالت نحو الجانب الآخر واليوم يوشك فاحفظ حقنا ، هذا شيء بسيط ولا يليق بك وأنت رجل أن ترقد من وخزة كالنساء . »

كان للأطفال يهزرون في الشوارع بالدرجات التي لونوا اطاراتها بأشرطة زرقاء وحمراء وصفراء .  
- أريد أن أؤجر دراجة .

- ياكر سوف تؤجرها من عرق جبينك ، وبمرق جبينى سأشتري لك الجليبات الجديد ، والحمار أيضا من عرقه سيأكل للفول بدلا من اللبن اليابس ، انشط ، المتاول ينظر تجامنا ، كان عينه لا ترى من كل العاملين الا ثلاثتنا ، تجلد ، فالיום أجرى باجرين وأجرى باجر للبلخ ، هذه فرصتك لتستريح باقى الأسبوع فيطيب جرحك .

- هل ستؤجر لى دراجة حقا ؟ أم ستتقول مثل كل مرة اخبر لأشتري لك خروفا يكبر فتبيمه لتشتري جامسة تحلب فـ ...

- لا والله ... أبدا سوف تؤجر دراجة وسوف تلبس الثوب الجديد وسوف تدخر لتشتري خروفا ... و ..

- كل هذا من أجر اليوم ؟؟

- نعم ... كل هذا من أجر اليوم ... انشط ... المتاول عينه الآن علينا ...

في العدد القادم

ملف عن الكاتب الراحل

يحيى الطاهر عبد الله



# أنا واحد .. وأنا أمة ..

محمد سليمان

نجمة فوق نخلة سيناء مالت على عهدي  
فتقلب ..

قال ملوك على باب مصر  
ملوك ورثي

ويأتي سليمان من قرية  
من نشيج حميم

ويأتي من القلب ،  
يطلع يوما من الماء

لؤلؤة بين عينيهِ ،  
ريح على ثوبه

وطيور

سيحمل جرح الكينة ،  
يقعد في الحسد

يرصد من صحوة قبعات الغريبين ،  
يطن أن للبلاد دم ،

سلة للأمة ،

ليست سريرا

ولا راقيا -

ربما رجه الليل

أو شققته المولود

فالتف يوما بعزائمه ،

ربما حاصرته الترابيت مالت عليه الشوارع ،

لكنه سوف يخرج من عبء الماء

لن يكتب للشعر ،

يفضخ تبح السياسة ،  
 لن يتحدر في آخر الليل بالميثين ،  
 سيكتشف العرى .. يهتف  
 لو يطلق للنار  
 ينسج ثوبا يدلى به عزة الأرض ،  
 هل صار بوحا ؟  
 وهل صار دولة للصهيل ،  
 أم السنط تحت ملايمه العسكرية ،  
 عياه بالمصافير والكتب المدرسية ،  
 شد شريطا  
 لدبابه تتنفس بين الحقول ،  
 وطيارة لا تزال ترف ..  
 تنفث عن طفلة تنهجي تثبت حرفين ،  
 قبل يضع الطباشير في دمها .  
 لم يكن تمرا  
 مثل سيدة الببار  
 صقرا كهذا السياسي  
 قالت فتاة  
 وقال المعلم في جيتي كنت أحمله  
 وانتظرت  
 وقفت على ضفة العمر أرسمه للبنسات ،  
 ولكنه كان بين المدو وبين العو ،  
 ترى .. هل رآه المحقق  
 يحمل في صدره القمح والبط والدور ،  
 يرفع طفلا الى نجمة .. ؟  
 أم تشاغل عنه  
 وراح يحقق في نجمة من زجاج  
 يوتب شاربه  
 ويضم الشميرات يقتل حبيلا ،  
 ليرسله والسجين الى غرفة في المدينة ،  
 كم كان يخشى المدينة ،  
 حذر الحقل منها  
 وتبعه النباء  
 لكنه مال ذات صنياع على امه ..  
 نيكث وهي تفقح بأيا .  
 لم يكن بطسلا

فارساً  
 أو حكيماً  
 ولكنه كان يمسك لؤلؤة في يديه ،  
 يوسع بستانه  
 هل تكلم ....  
 ألقى مسلماً على الدور ،  
 أم راح يخلط لقمته بتراب الأزقة ،  
 يقرأ كراسة لونها للدماء  
 ويعبر سينا محتملاً وجع الأولين  
 أباريقهم  
 وصفير الجروح ،  
 ترى .. هل رأى الحق  
 أم كان منشغلاً بالنياشين ،  
 من أنت قال الحق  
 نحن سليمان  
 أنت ؟ ..  
 أنا واحد وأنا أمة  
 ما تقول ؟ ..  
 أقول انتهينا إلى آخر الصف  
 خلف للصوم  
 وخلف ضباب المخدر ،  
 بعث إلى حدا الرمل ورد الشباب ،  
 وبعث العباءة  
 لكن لي وطننا  
 هل قتلت ؟  
 قتلت مراراً  
 دمي في القواويس يلمسه من يجيد القراءة ،  
 يبكى الحق وهو يشد ابتسامه ود  
 ويضحك بين الممزع  
 وسيارة تحمل القروي إلى أذرع النيل ،  
 من للجسم الماضفة ؟  
 قالت الدور لي  
 فابتسمت .... طويت لسانى  
 وقلت للزنازين تحت الجلود ،  
 انطوت صفحة الرمل .. لست وحيداً  
 سليمان تحت قميصي .

# المطالع في فكرت .س. الليوت

## الجزء الأول

د. منى أبو مسفة

هذا البحث قراءة جديدة لليوت ، يقوم على المسئلة الثلاثة  
بان فكرت .س. الليوت يتركز في فكرة محورية اسميها  
« تجسد المطلق » . وهي فكرة تشكل أبحاث الليوت النقدية  
وتوجهها في مجالات الثقافة والنقد الأدبي ، بل تهيمن على  
انتقاده الأدبي .

ومعضاة اسئلة ثلاثة :

ماذا يعنى المطلق ؟

ما هو مطلق الليوت ؟

ما معنى « تجسد المطلق » ؟

المطلق يعنى أن ليس ثمة شىء مجاوز له ، وأنه بلا زمان ، نهائى  
ولا مشروط . أما مطلق لليوت فهو طريق الحياة الذى يطوق الفرد والمجتمع ،  
ويمتد الى الكون كله . وتحقيق هذا الملق في حياتنا ممكن بفضل التجسد ،  
ونموذجه الثقافة المسيحية التى منها ينبع للمجتمع المسيحي ، حيث  
يتجسد المطلق للمسيحي في انحاء الوجود الاجتماعى وفي كل مجالات  
المعرفة .

هذه للفكرة المحورية مطروحة في هذا البحث على مستويات فكر لليوت  
للاثلاثة : كتاباته في الثقافة ، وفي النقد الأدبي ، وفي الدراما والشعر .

في كتاب « ملاحظات نحو تعريف للثقافة » يوحد الليوت بين الثقافة والدين ، « فليس ثمة بزوغ للثقافة ونمو لها الا مع الدين » ، ولهذا فان الثقافة من « نتاج للدين » ، كما أن الدين من نتاج الثقافة ( ص وهذا يعنى تمطلق الثقافة .

### ولكن أى ثقافة تمطلق ؟

والذى يحفنى الى اشارة هذا السؤال هو تفرقة الليوت بين المستويات المتباينة للثقافة ، أعنى للفرد ، والجماعة ، والطبقة ، والمجتمع ككل . يقول الليوت : « جزء من نظريتي يدور على أن الأفراد يستند الى ثقافة الجماعة او الطبقة ، وأن ثقافة الجماعة او الطبقة تستند الى ثقافة المجتمع التى تنتمى اليها ثقافة الجماعة او الطبقة ، ومن ثم فان الأساس هو ثقافة المجتمع ، وأن ما ينبغي فحصه فى البداية هو علاقة الثقافة بالمجتمع ككل » ( ص ٢٢ ) .

وفى كتاب « مفهوم المجتمع المسيحى » يحدد لليوت عناصر المجتمع المسيحى كاساس للثقافة المسيحية ، أول « تجسد المطلق » على حد تعبيره ، بثلاثة : الدولة المسيحية ، والجماعة المسيحية ، وجماعة المسيحيين . ان الدولة المسيحية تعنى ، فى رأى لليوت ، المجتمع المسيحى من زاوية « انشريع والادارة العامة والتراث المشروع » ( ص ٢٦ ) ، والتقريبية المسيحية فى الدولة المسيحية ، تحرب للبشر على قسرة التفكير فى اطار المقولات المسيحية ( ص ٢٦ ) ويوحد الليوت بحد ذلك بين الجماعة المسيحية والابرشية التى فى مقدورها تحقيق الوحدة الدينية الاجتماعية للجماعة ، وهى قاسم مشترك لكل الطبقات . والجماعة المسيحية ، فى رأى لليوت ، هى للتخظيم المسيحى للمجتمع ، او هى المجتمع حيث الاعتراف بأن للغاية الطبيعية للانسان هى الفضيلة والسعادة فى الجماعة ، وأن الخطة هى النهاية الفائقة للطبيعة لأولئك الذين يبصرونها ، وأن الحياة الدينية هى سلوك ومسيرة ، وأن التقاليد الاجتماعية ذات شرعية دينية ، وأن تبنى الحكام للمسيحية ليس مجرد ايمان موجه لافعالهم ، وإنما نظام للحكم ، وقبول للشعب للمسيحية على أنها سلوك وعادة ( ص ٣٤ ) .

ويحرص لليوت على التنبؤ بان المجتمع المسيحى ليس مجتمعاً مدنياً ، أى ليس مجتمعاً محصوراً فى كيانات مدنية ، وإنما هو « مجتمع مسيحى فائق للطبيعة » لا يتحقق الا بفضل « لكنيسة الجامعة » .

ومن هذه الزاوية فإن الليوت متأثر بالحركة المسكونية التي نشأت عام ١٩١٠ في المؤتمر التبشيري العالمي المنعقد في اذنبوره بإشراف إثنين من علماء اللاهوت هما جون موت وأولد هام . بل إن الليوت متأثر بأولدهام على التخصيص . وفي تطبيقاته على كتابه « مفهوم المجتمع المسيحي » يقرر الليوت أنه قد استلهم المفهوم من خطاب مرسل من أولدهام ومنشور في « التميز » ، ٥ أكتوبر ١٩٣٨ ( عام قبل نشر كتاب الليوت ) ، وأن هذا الخطاب يصلح أن يكون « لما مقدمة أو خاتمة لكل ما يقول ، بل إنه التأثير المباشر للمحاضرات التي تكون هذا الكتاب » . ( ص ٨٥ ) في هذا الخطاب يقول أولدهام : « إن الحقيقة الأساسية تدور على أن الأساس الروحية للحضارة الغربية قد أهملت ، وإن خلاصنا مرهون بمحاولة استعادة تراثنا المسيحي ، وذلك بالكشف ، في خضم خصوصية الإيمان المسيحي ، عن طاقات روحية جديدة تثبت للحياة في مجتمعنا المريض » ( ص ٨٥ ) .

وهكذا يشخص أولدهام الداء فيصف الدواء واسمه « طريق الحكمة » أو « محاولة تأسيس نظرية مسيحية للمجتمع الحديث ، وتنظيم المدينة ( البريطانية ) بما يتفق وهذه النظرية » ( ص ٨٦ ) . وقد أوجز أولدهام هذه النظرية المسيحية في مقدمة كتابه « العالم والبشارة » ١٩١٦ ( اثني عشر سنة قبل نشر الخطاب سالف الذكر ) . يقول « إذا أريد للحركة التبشيرية أن تستكمل مهمتها في هذا العالم الجديد الذي نشأنا فيه ، فعلياً أن نعود إلى المبادئ الأولى وأن نستنشق الحقائق الأساسية التي هي أساس لكل نبية » .

هذه « المبادئ الأولى » هي جذور الحقيقة التي يحصرها أولدهام فيما يسميه « الإيمان بالبشارة » ، وفي أن للطريق الوحيد المضمون الذي يعطينا فهماً جيداً لمعنى البشارة هو القرار الجسور في أحقية هذه البشارة في حكم العالم . . . أن للكنيسة المسيحية تحمل دائماً في طياتها الحق الذي يبثه الحياة والصحة والنظام الاجتماعي . أن النموذج المسيحي الاجتماعي هو نقيض لكل ما ينافسه وما يهدف لتحقيق غايات ذاتية هي الآن تحمل بذور موتها .

والنافس ، في رأي أولدهام ، هو المجتمع غير المسيحي .

وما يميز المجتمع المسيحي الذي أساسه يسوع المسيح هو أن البشر لا يعتمدون على أية سلطة أرضية ، بل يعثرون على عظمتهم في أن يكونوا خداماً للآخرين ، ( ص ٥ ) . في هذا المجتمع « يكمن سر للصحة والسعادة الاجتماعية » ، ويكمن حل جميع مشكلات الصناعة والسياسة ، ( ص ٨ ) ثم يختم كتابه بقوله « إننا لن نتجنز في حب المسيح ونمقتى ببهاء الله

الا اذا طبقنا شريعة المسيح ، للحياة الاجتماعية والمخنية ( البريطانية )  
واذا بشرنا العالم كله « ( ص ٨ ) • من هذه الزاوية يطن لولد هام ان  
المجتمع المسيحي أو المطلق من حيث هو متجسد في الأرض هو للعلاج  
الوحيد لامراض العالم للحبب واعنى به الانحلال وهو من القضايا الاساسية  
التي يعالجها لب لليوت على انها لوازم للفكرة المحورية « تجسد المطلق » •

نتبين فيها سبق التأثير الواضح لولد هام على افكار الليوت • ومن  
هذه الزاوية يمكن اعتبار الليوت ممثل الحركة المسكونية في مجال الادب •  
وتأسيسا على هذا الاعتبار يمكن فهم مسرحياته واسمائه ، أى على انها  
محاولات لتجسيد للزوميات المسيحية في مقولات أدبية ، وإن هذه للزوميات  
هى التعبير المباشر عن المطلق وذلك بتحويل الادوات الادبية الى ابواب  
تنبشيرية ، أى الى مقوس ، ورموز مسيحية •

واذا كانت فكرة الليوت عن « المطلق » قد تبلورت بتأثير اللاهوتى  
ولد هام فان جذورها مستمدة من الفيلسوف البريطانى برادلى • ومن ثم  
فان مطلق الليوت يستند الى مفهوم فلسفى قد تبلور لاهوتيا في اتجاه الحركة  
التبشيرية للعالمية • • وقد اثنى الليوت على فيلسوفه المفضل في مقال له عنه  
وذلك لانه قد تبنى فلسفة كاثوليكية جاملة ومتحضرة بدلا من الفلسفة  
النفعية الساذجة ( ص ٤٤٩ ) ، ثم اقتبس الليوت فقرة من كتاب برادلى  
« دراسات اخلاقية » تكشف عن الصلة الوثيقة بين الاخلاق والدين حيث  
يقول : « ان التفكير في الاخلاق يفضي الى ما وراء الاخلاق • انه يفضي الى  
لزوم الرؤية الدينية » • ويخلص لليوت من هذه العبارة الى أن أى مذهب  
أخلاقي هو مذهب لاهوتى تلميحا أو تصريحيا ( ص ٤٥٤ ) • واتجاه الليوت  
الى رد الاخلاق الى اللاهوت مردود الى تمثله فلسفة برادلى الى الحد الذى  
ينتهى به الى استنباط نتائجها اللاهوتية • وبفضل هذا التمثل تجاوز  
اليوت برادلى • واغلب الظن أن هذا هو السبب الذى من أجله لم يكن لليوت  
حريصا على اتمام رسالة الدكتوراه عن فلسفة برادلى التى بدأ كتابتها  
وهو فى جامعة هارفارد • ومثال آخر على ميل لليوت الى رد الاخلاق ،  
ولكن فى هذه المرة من حيث علاقتها بالسياسة وذلك فى كتابه « مفهوم  
المجتمع المسيحي » ، يقول : « اذا كانت الفلسفة السياسية تستمد  
مشروعيتها من الاخلاق والاخلاق من الدين فان ذلك ليس ممكنا الا بالعودة  
الى النبع الخالد للحق حيث يتوفر الامل فى الا يتجاهل أى نظام اجتماعى  
جنبا جومريا من جوانب الواقع » • ( ص ٦٣ ) •

وهذا الرد الى الدين معادل لما أسميه « تجسد المطلق » ، وهو بمثابة  
الفكرة المحورية فى كتابات الليوت ابتداء من افكار برادلى المطروحة فى كتابه

« الظاهر والواقع » ( ١٨٩٣ ) حيث ينعت المطلق بأنه لازمني ولكنه في نفس الوقت « يستحوذ على الزمان كمقولة مستقلة ، وإن هذا الزمان يفقد خاصيته الانسانية إذا ما توقف عن كونه مستقلا . ومع ذلك فهذا الزمان متناغم مع الكل الذي لا يمكن اقتناصه » . ثم يستطرد قائلا : « أن المطلق هو ظاهر ذاته ، وهو الكل ، بل هو جزء من هذا الكل » ، وإن ثمة حقيقة في كل فكرة مهما تكن زائفة ، وإن ثمة واقعا لكل موجود مهما تكن رفاة هذا الوجود ، وحيث يمكن الإشارة الى واقع أو الى حقيقة فثمة حياة من حيوات المطلق » . وهذا هو السبب الذي من أجله يقارن الليوت بين برادلي وأرسطو بدعوى أن برادلي يؤلف بين الصورة والمادة ، أو بين الروح والمادة . وهو هذا للتأليف الذي انجذب إليه لاهوتيو العصر الوسيط ، وهو الذي انجذب إليه الليوت . وقد كان يهدف لليوت من وراء ذلك إلى « تقريب الفلسفة البريطانية من للترك اليوناني » ( مقالات مختارة ، ص ٤٥٥ ) . وفي عبارة أخرى يمكن القول بأن الليوت يمتدح برادلي في محاولته مطلقة تراث الفكر الانساني . ويرى الليوت أن القيمة الحقيقية لنظرية برادلي تكمن في أنه ليس ثمة واقعة من وقائع التجربة وواقعية في استقلالها أو ذات دلالة على شيء ، ، ولهذا للسبب فإن الليوت يقتبسي فقرة من كتاب برادلي « الظاهر والواقع » في تطبيقاته على « الأرض للخراب » ليرضح معنى السطور التالية بعنوان « ما قاله الرعد » :

#### سمعت صرير المفتاح

وهو يدور في الباب مرة ، ولا يدور إلا مرة

ونحن نفكر في المفتاح ، كل منا في سجنه

يفكر في المفتاح ، وكل منا يتأكد من سجنه \*

ويمكن قراءة هذه للسطور قراءة برادلية على النحو التالي :

« إن احساساتي الخارجية ليست أقل للتصاقا بذلتي من افكاري أو مشاعري ، فكل من هاتين الخبرتين يدور في دائرتي ، وهي دائرة منغلقة عن الخارج ، وكل جزء منها لا يرى الوجود الذي يظهر على هيئة روح . فالعالم بالنسبة لي كل روح هو عالم خاص » . ( ص ٣٠٦ ) و « الروح للخاص » أو للكيان البشري ، في رأي برادلي ، ليس إلا مرحلة عابرة من مراحل الواقع للنهائي ، أو المطلق . ومن هذه للزولية فإن الليوت يفسر مفهوم برادلي عن « الأرض للخراب » في أن الوعي من حيث هو قائم في وحدات منغلقة وكاملة في ذاتها إلا أنه موحد في المطلق .

وقد كان للازمانية المطلق تأثير على صياغة الليوت لمفهوم التاريخ ما يسميه « الحس للتاريخي » في مقالته الشهيرة « للتراث والوهمية الفردية » ، وهو حس خاص بالازماني والازماني ، وبالازماني والازماني



مما ، ، وهو الذى يدفع الكاتب الى أن يكون تطبيقيا . ويفتح الليوت  
تصيحته نورتن المحترق بمفهوم الزمان :

### الحاضر والماضى

كل منهما حاضر في المستقبل

والمستقبل حاضر في الماضى

وبتعبير نقدى يمكن القول بأن الزمان ينطوى على ادراك ، ليس  
فقط لماضوية الماضى ، ولكن لحاضريته ( ص ١٤ ) . وبهذا المعنى يصبح  
التراث مطلقا يؤلف بين عناصر الزمان في وحدة واعنى بها الماضى أو الجذور  
التي منها تنشأ للبداءى الاولى للمسيحية ، ، وهذه البداءى الاساسية  
من شأنها انقاذ الانحطاط للراهن كما هو مطروح في قصيدة « نورتون  
المحترق » :

إذا كان الزمان أبدى للحضور

فهذا إذن ليس قبلا للاسترداد

وما هو قابل لذلك فهو مجرد

يظل إمكانا دائما

في عالم التاهل ليس الا

فما كان ممكنا وما كان قائما

يشير الى نهاية ولحده ،

انه الحاضر دائما ابدا

ان تحويل الليوت مقولات برادلى الى مقولات مسيحية أو واضح كذلك  
في مفهوم عن اللا تشخصى وهو عبارة عن « تجسد المطلق » ، في مجال  
للنقد الأدبى ، وذلك بعد تحويل هذا المفهوم الى المقولة المسيحية الخاصة  
بانكار الذات . ويرى لليوت انه « كلما كان الفنان كاملا كان الانفصال  
بين الانسان الذى يتالم والعقل الذى يبدع . وكان العقل مكتملا في تمثيل  
الانفصالات وتغييرها » ( ص ١٨ ) ، وسبب ذلك أن « الشعر مقيد للانفعال  
وليس واقعا تحت تأثيره ، وهو عارب من للشخصية وليس معبرا عنها ،  
( ص ٢١ ) » .

ولذا كانت هذه الصياغة تغنى لقرار الليوت بأن الفن قريب للصلة  
بشرط العلم فلا ينبغي أن توهمنا هذه الصياغة بأن الليوت يدعو الى  
صبغ الفن بالصيغة العلمية ، ذلك انه يصرح علانية ان « للفلسفة العلمية  
الحاصلة تنتهى الى انكار ما نعرف انه حق » ( ص ٤٥٤ ) فالعلم عند  
الليوت ليس الا مجرد صياغة علمية أو عملية كيميائية ، الليوت إذن يرفض  
العلم الخالص ويقتصر وظيفته على تنظيم الانفعالات استنادا الى الوحدة  
بين عقل الشاعر والعقل الكلى ، أى للوغوس أو المطلق .

(\*) البقية في المسد النام .

# فصل في التحريم

ملكت سنوسي رضوان

- نادم • غير نادم
- مدان • غير مدان
- جاني • بريء
- قال المحقق انت معترف بقتل عمك
- في بعض الانظمة القانونية يسألون المتهم مذب أم غير مذب
- قالت زوجة عمي قتل من احسن اليه والى اخوته
- من قال ان كل القتل مدان
- قال ابناء وبنات عمي انه مجنون
- اكدت زاوية فم المحقق المتبسمة لتهامى بالجنون
- للسجن احب لى من معاشره المجانين
- قالت زوجة عمي من صغره وهو شاذ وغريب
- قال لولاد وبنات عمي لا يصادق احدا ولا يزور ولا يزار ، ويقضى حياته منكفئا على للكتب كما للدراويش
- احتضنى جدى وقال فى وجوههم هو حكيم للعائلة للصغير

قال لحد ابناء عمى لقد احتلت كتبه غرفتهم للوحيدة ، وقالت احدى بنات عمى تحت السرير وتحت للكتبة وفوق للدولاب ، وقال لحد ابناء عمى حتى جدى لم يمنعه ، بل كان يشجعه ويقرأ معه •

انفلل جدى وقال يا حضرة المحقق ارجوك ان تسجل حقدهم على للكتب •

لبنسم الخقق ولم يقل شيئا • قال جدى قبل ان اعمل فى شركة للقرام كنت لحب للقراءة ، ولكن ظروف المعيشة شغلتنى عنها ، واولادى لم يفلحوا فى المدارس وعملوا فى المخابز ، وحفيدى المتهم بحب القراءة ، فايقظ حبي للتقديم لها ، وانا على المعاش من سنوات ، فاين اذهب ، وكيف امنعه من القراءة ، ولماذا امنعه ؟

قالت احدى بنات عمى لقد زحف بكتبه حتى المطبخ فغزاه واحتلل ركنا كبيرا من مساحته للصغيرة •

لندمى للحقق وقال كتب فى المطبخ ؟

قالت احدى بنات عمى كان يضايقتهم بكتبه والمكان ضيق •

قالت زوجة ابى كان يرتب كتبه فى صناديق ولم يكن يضايقتنا •

قالت زوجة عمى كنا فاكريتك طيب طلعت ملون •• تمام مع زوجة ابيك وتقتل عمك •

قالت زوجة ابى لسانك عايز للقطع يا مجنونة •• يا حضرة المحقق كيف ينال الابن مع امه •• لقد كان لحب للى ولحن على من اولادى •

وصرخ جدى لأبى اخرسى يا امرأة •• هذا لفتراء •• للقتيل ابنى •• لكن ابن ابنى مظلوم •

قالت زوجة عمى طول عمرك تكره ابنك الحاج بركات •• وتكرهنى انا زوجته للتى تحضر لك الطعام فى غرفتك فوق السطوح •• ولنا التى طلبت من المرحوم ان يعطيك للغرفة فى عمارتنا اللجيدة •

قال اولاد وبنات عمى طول عمرك تكرهنا وتحب اولاد ابنك يوسف •

قالت زوجة عمى الاعدام لمن حرمنى من زوجى •

قال اولاد وبنات عمى الاعدام لمن حرمنى من ابينا •

صرخت زوجة ابى لا •• ابنى مظلوم •• كان يدلفع عنى وعن شرف ابيه •

قال جدى انا اعرف حفيدى اكثر منكم .. من يضحى من اجل اخوته  
للصغار لا يعرف للقتل .

- قالت زوجة عمى كان عمهم المرحوم يساعدهم .
- قالت زوجة ابى وكان يضايقنا .
- قال جدى حفيدى للرفيق الحالم لا يعرف للقتل .
- قالت زوجة عمى هو معترف بجريمته .
- قال جدى من قال ان المصافير تحب للقتل .
- ضحكوا رغم حزنهم وقالوا انت مجنون مثل حفيدك .

قال جدى من بين دموعه ومن قال ان تظل المصافير بلا مخالب لتدافع  
عن نفسها .

- قالت زوجة عمى زوجى المرحوم كان كريما مع اولاد اخيه اليتامى .
- ما رآه افقده صولبه .. ابن اخيه فى احضان زوجة لبيه . عنفه ، ضربه  
بالتلم ، ففرد بقتله .
- صاحبت زوجة ابى لخرسى يا مجنونة .. انت لا تعرفين شيئا عن  
ابنى للهنب الخجول .. ولا تعرفين شيئا عن زوجك .. لخرسى والا قلت  
كل شيء .

لا يا امى الحبيبة .. لا تصحى .

- انفل جدى . انهمرت دموعه . صاح كذب .. كذب . قام المحقق  
وطيب خاطره . تماسك جدى وقال مجبر انا على قول ما يبغض قلبى .
- حفيدى كان يدافع عن نفسه وعن شرف لبيه .

صاحبت زوجة عمى كذب .. كذب .. انت كذاب ومجنون مثل  
حفيدك .

- قال جدى ودموعه لا تتوقف مجبر انا على قول ما يبغض قلبى اكثر .
- زوجك الحاج بركات .. المرحوم ابنى .. كان يشتهى زوجة اخيه .
- صرخت زوجة ابى اسكت .. اسكت يا ابى .. لا تتكلم .
- لا يا جدى .. لا تستطرد .. اخشى على عقلك وقلبك من مواجهه  
الحقيقة وقد تحببت للثمانين .
- ظل يحكى وظل قلبى يخفق ...

- المرحوم الحاج بركات ابنى .. والمرحوم يوسف ابو حفيدى ابنى .
- عمل يوسف وكيفا فى قرن اخيه . جملة بركات مسئولوا عن قضايا التموين .
- سجن يوسف اكثر من مرة .

صاحبت زوجة عمى كان يدفع للمحامى وينفق على اولاده .

قالت: زوجة ابني من بين نصوصها كان زوجي يسجن بدلا من زوجك .  
نعم يا حضرة المحقق . . ابني يوسف يحرم من اولاده . . وابني  
الحاج بركات . ينضم بالحياة . . وكان بخيلا في الانفاق على اولاد اخيه .

قالت زوجة عمي كانوا خمسة غير امهم . . والمحروس ابنه الكبير  
عايز يتعلم ورفض يشتغل .

قالت زوجة ابني لقد اخرجته عمه من المدرسة .  
حفيدي ترك المدرسة يا امراة وعمل في غرن زوجك . . وحصل على  
الاعدادية والثانوية من منازلهم يا حضرة المحقق .

يا حضرة المحقق هل انت ممي . ظل ابني يوسف يخرج من للسجن  
ليعود اليه ثانية .

قال يوسف لآخيه بركات : يا اخي ارفع عنى مسئولية التمسوين .  
قال بركات لآخيه يوسف : يا اخي مسئولية التمسوين مسئولية  
الوكيل ، ان كنت تخشانا عد لهنتك الاصلية واشتغل خبازا كما كنت .

ووقف ابني يوسف امام نار الفرن . كان للسجن قد هو عافيته .  
واى لفحة صواء وانت تقف امام نار الفرن تصيبك بالمرض للخبث في  
صدرك . ارجوك يا حضرة المحقق ان تنقبة ممي . كل الفرنانين يصابون  
بالمرض للخبث . وقد ابني يوسف ثلاثة شهور مريضا ثم مات . حزن  
ابني للحاج بركات لياما ثم نسي ولم يهتم .

صاحت زوجة عمي كان يعطيهم مبلغا كل شهر مع راتب العيش .  
صرخت زوجة ابني كان يذلنا وهو يدفع وكل سنة المبلغ يقل والاولاد  
يكبرون .

نعم يا حضرة المحقق . . كان ابني للحاج يعطيهم احسانا لا معاشنا  
ولا مكافاة خدمة .

قال اولاد وينات همي كنت تريد ان يعطيهم يلا حساب . يفتقلون  
من الغرفة الى شقة ويلبسون مثلنا ويتعلمون . يعيشون هم ونفتقر نحن .  
اصحاب الخابز لا يفتقرون . دخل السرقات لضعاف الحلال . لم اطلب  
لاخفدي من يوسف ان يعيشوا كما تعيشون . كنت اطلب حقهم في المعاش  
ومكافاة الخدمة . وكان حفيدي التهم يحدثني في ذلك . كان يتالم ويستكت .

قال المحقق وماذا عن علاقته غير المشروعة بزوجة لبيه .

لنقرها يا حضرة المحقق . حفيدي ماتت امه وهو رضيع . رفض ابني  
يوسف للزواج . قلت له حفيدي ان يكون يتيم اللام فحسب بل عشرين  
للاجارات والاعراب . ولن ينظفه احد ويحتله طول السر . لخرت له  
زوجته بنفسى . كانت ابنة خالته . احضرتها من الريف وقلت لها شرط

رولك من ابني ان تعتبرى حفيدى هو ابك من الآن ، وانا الذى ساجاسبك على اى خطأ صغير فى حقك . وكانت لكرم من كل تصوراتى . فى اول يوم له فى المدرسة . قالت لى وهى تدخل الميطة فى رأسه ، لقد نسيت تماما انبـه اين زوجى ، وقيلته . وقالت كم احبه .

دمعت عينا زوجة أبى من جديد . مسحت على كفى وقالت لا تخش شيئا . لازم تطلع برامه .

كبر حفيدى وهو يعاملها على انها امه . ولم يسمع ابني يوسف شكوى واحدة ضد زوجته . وكانت اعيش للصورة عن قرب . اتدخل وأوجه وابدى الملاحظات الصغيرة . وكانت رقيقة وهى تستمع لنصائحي . صدقنى يا حضرة الحق . لم تكن زوجة لب . . أو قل انها زوجة الاب النادرة .  
لم انس من طفولتى وهى تحشو رغيف العيش الساخن بالزبدة وتشبجمنى على أكله . ولم انس دخولها ملى الحمام تدعك ظهري .  
كبر حفيدى وكبرت همومه وهو صغير . ولكن كان الحب والاحترام بينهما ينموان .

انتم تتهمون حفيدى فى قتله ، وانه زحف بكتبه واحتل للحجرة للصغيرة . ولكن يا حضرة الحق . . اسأل الجيران عن حفيدى . عنكما تكرر سجن ابني يوسف ، عمل حفيدى فى اكثر من حرفة . وعندما مرض ليوه ، وقيل ان يموت ، استقر فى فرن عمه يبيع العيش فى بوابة الفرن . اسألوا الجيران ، كان يعطى زوجة ابيه معظم لجره للاتفاق على اخوته الصغار من ابيه ، واصر على تعليمهم .

قالت زوجة أبى : قلت له يعملون فى الفرن مثلك ويساعدننا على المعيشة ، رفض وقال هم صغار على العمل ، ولا بد ان يتعلموا .  
وكان حفيدى يحكى لى عن سيره الساعات على سور الأبيكية وسور للسيدة زينب ليختار للكتب وبقروش قليلة . هذه للكتب جميعها فى سنوات .  
لماذا تحقون على الكتب يا لبناء ابني الحاج بركات .

قال الحق ماذا لا ينفيد حفيدك لهمم يا ولدى .

اصبر يا حضرة الحق وانت ترى الخيوط تتجمع . حفيدى مرفف الحب من طفولته ، جاءت للكتب وزادته رافة وعذوبة وشفافية ، فكيف يتهمونه فى عرض ابيه .

ما معنى اتى شفاف يا جدى . اعزنى . . فلم أفصح لك عن كل شيء . . نعم اتهمهم لى فى عرض لبي لفتراء . يقتلنى اتهامهم للزلف ، وتقتلنى هولجسى التى كانت .

ثم يا حضرة الحق لماذا تهتم بكلامهم وهو متهم بقتل عمه .  
يا حضرة الحق للقتيل ابني ولكن اسمع لما حدث .

بعد خمس سنوات من موت ابني يوسف قررت ان ازوج زوجته .  
تقدم للكثير لها ، وكانت دائما ترفض . وابني الحاج بركات يرفض .  
الريمس الاخير كان صديقي وميسور الحال وعمره مناسب وبلا زوجة  
ولا اولاد . والامم اننى اثق فيه ، وانه لن يضايق الصغار . رحب حفيدي  
انتهم بالفكرة ، وقال هي شابة وحرام ان تحرم من متع الحياة . وافقت  
زوجة ابني على حياء . رفض ابني الحاج . تكلم عن الحرام والعيب وتقاليد  
العائلة وان الارملة لا يحق لها ان تتزوج . جادلته كثيرا ، واصر على  
الرفض . كان دائما يخالفنى ويتحدانى ، لم يحترم ابوتى له ابدا ، ولم  
يراع كهولتى . تحديته واصررت على زواجها ، وكنت اردد قول حفيدي ،  
كيف للورود ان تذبل وتموت في الربيع .

لبلتها نمنا ولم نتناول طعام العشاء . بعد ان انصرف عمي خيم  
الحزن في الغرفة واختلط بهولائها الحائق . كان اغسطس هذا العام لزجا  
ومتقبضا . حاولت زوجة ابى ان تقنعنى بتناول الطعام ولم استطع . كان  
مكان نومى على الكنبة واحصوتى على السرير وزوجة ابى على الأرض .  
تقلبتي في فراشى كثيرا . قلت هي المرة الاولى التى ترغب في الزواج ، فلماذا  
يمنعها عمي ويحرمه عليها . وقعت نظراتي على جسدها وقد انزاح عنه  
الغطاء ، احترقت نفسى ولنا الكبح نظراتي واخطبها من جسدها . اسلمت  
وجهي للجدار ونفذ الجير لى انفى . فكرت في كلمات عمي عن الحرام والعيب  
وتقاليد العائلة الموروثة وتحريم زواج الارملة . كانت كلماته تطن وتزن  
كما الذبابة للزجة حول طبلتي انفى . في جدار الحائط تجسد فخذا العاري  
لعينى . اغضضت عينى . فتحتهما . ابعدت للصورة عن راسى . رفعت  
في وجدانى كلمات عن التحريم ، مغايرة لكلمات عمي .

في اليوم التالي جاء ابني بركات . كرر كلماته عن التحريم . وقف  
حفيدي بجانبى وقال لها في وجود عمه ان كنت ترغيبين في الزواج فلا تهتمي  
بأراء احد . ضربه عمه ، ولم يحترم وجودى .

قالت زوجة لبي من بين دموعها : صرخت فيهم لا اريد للزواج .  
يكفيني رعاية الاولاد . فضوا الموضوع . لا اريد نزاعا بسببى .

اجهدت عقلى لرسم الخط الفاصل بين الرغبة والكلام .

ظل ابني بركات يخلتق المشاحنات ويضرب حفيدي كل يوم .

كفأك يا جدى . ارحم دموعك ولا تهيج للذكريات .

ترك حفيدي المخبز ومنع عمه من دخول البيت . اعتبرها ابني امانة  
واستمر يدخل البيت رغما عنهم ، وتمكن الحزن من حفيدي . قال لى بعد  
الحاح منى أن نظرات عمي لزوجة غير بريئة .

توقف يا جدى . ان احتملت انا فلن تحتل انت . لقد تماهنا على

حفظ للسرى .

بدأت لاحظ نظرات ابني الحاج . رأيتة ياكل جسدها بعينه .  
 قالت زوجة لبي كنت اتعامل نظراته واصد برفق .  
 صاحبت زوجة عمي . . . كذابه . . . كذابه . . .  
 كبست عليه مرة في المطبخ يا حضرة الحق ، كما حكى لي حفيدي . .  
 رأيتة يحاول معها وهي تحضه عنها .  
 صرخت زوجة عمي هذا افتراء .  
 قلت له مع زوجة اخيك الفتوفى يا حاج . . ماذا تركت للثيران وانت  
 متزوج من اربع .  
 أمتاحت زوجة عمي . . هذا افتراء جديد . . لثروهم لم يتزوج من

غيري .  
 هذه لوهامك يا امرأة . . وغدا يزلصنك للولدت .  
 قال ابني الحاج سأطلق لحداهن ولتزوجها . . قلت له انت تكذب . .  
 وهي لا تريدك . . واننا لا اريدك . . وحفيدي لا يردك . . امتحاج وسينا  
 جيبنا . وتوعنا بالشر . غضب حفيدي وطلب منه مغادرة البيت . ضربه  
 معه بعنف وتسموه كان حفيدي يبكي ويئن . واننا علج عن مساعده .  
 ولستمر يضرب حفيدي بكل غل ، وحفيدي لم يصدر منه اى لفظ خادش  
 كان غلط ياخذهم بمغادرة البيت ، ويكرر الأمر عن بين دموعه وغذابات . وكلما  
 سمع ابني للأمر كلما هاج كالثور ، واشتدت ضرباته . يا حضرة الحق . .  
 تسع تسع عكان حفيدي وعه يضغط على رقبته . لقد كاد حفيدي ان  
 يحوط .

انخرط جدى في البكاء . قامت زوجة لبي والحق يطيبان خاطره .  
 طلب منه الحق ان يكف عن الكلام حتى يهدأ . انفل جدى وقال لا . . دعني  
 اشرح لك كيف كانت حالة حفيدي وهو يستل السكن . . انا نفسى لم  
 اشمر به . وهو يفعلها . . انهمرت دموع جدى أكثر وفاضت على وجهه ونهفه  
 كما الطفل واصاف انا نفسى لو كنت مكانه لفعلتها .  
 اقلل وكيل للنيابة المضر واشر بعرقى على اخصائى الأمراض  
 للمقلية .

للمنجن أحب الى من معاشره المجانين .  
 طلب الدفاع الزرافة بى وتطبيق مواد الاعذار للقانونية على حالتى .  
 صاح جدى . . لا يا حضرات للقضاة . . حفيدي لا يمانل بالرافة  
 او الشفقة . حفيدي كان يدافع عن نفسه وعن عرض ابيه وعن حرمة البيت .  
 تعلقت بكلمات جدى . . لا أخشى الموت وأحب الحياة . . قى وحتى ،  
 داخل زفرانتي تزدنى كلمات جدى جسارة . كانت مفاهيمى عن التحريم  
 تؤنس وحشتى . لم يعد يشغلنى كوفى جانى . أم برى . . كنت اشعر  
 براحة وقناعة وأرد . . تادم وتا على نظراتى ، ولن كانت عفوية . . غير  
 تادم على القتل ، ولن كان عمدا .



# أنا والريح

ليوحييم الجبتي

ونا ماشى على السكة  
وغازل من ورود الحى أمنية  
وموالى خيوط لضى يرسملى خطى ليلى فى اغنيه  
مضفرها بمنديللى  
لقيت للصوت ضاويللى  
وكان على  
كما رعد السما الماتى فى سلعة تومة التتوم  
وتاعت دفة الخطوة  
وناحت رنة الفرحة فى موالى  
ساعتها شقت الدمع  
خدود الفرح والبسمه  
وقالت جنتى كلمه  
فرلقنا واللقيا قسمه  
وكانت ربيع كما الطوفان  
وامرب منها القاسم كما النعمه  
فى كل مكان  
وكيف السحر غاب لخير

ما يقواشى على الصلحه  
وكان الحد متعرف  
ما يقدرشى على الريح ده  
ما كانش القد متعود  
يصمد برد ويجسود  
يخلق فى الصحارى دروب عشان تكمل مشاويرى  
مع الموال

وبين التومه والعتمه .. لحت ملال  
وغابت نمة الشتوه  
وجبتى الشمين صباحه  
زرعت الحب عالاغتاب بقت ولحه  
وطوقت الفضا عناقيد من العصافير  
تغنى .. للقا والحب صدلحه  
وطالت رحلة الأيام على السكه .. ونا ماشى  
بموالى .. وغسولتى  
عبرت للخوف .. سقيت بالدم راياتى  
وطارت بالقصون الخضرا والحبات حماماتى  
وضحكت عالاسى والنوح ليليل الحزن بسماتى  
وطالت بى مشاويرى .. ورحلاتى  
أعط واشيل  
واسقى الليل  
نجوماتى  
وتحت الشمس شفت لضله غيامه  
علامه

من رياح الأمس شتويه  
وقلبي عمره ما يكسب  
لقيت الحقه مغويه  
فهت لمنى وعرفت أن نفس الريح حاتلطنى على خدى  
حاتضربنى على زنى  
وحاتنكس بنايبرى  
ترجضى أشق دروب عشان تكمل مشاويرى  
ولكنى .. ماكنتش زى أيامها  
وصار للزند حجارى  
وأقوى من رياح الغدر والشتوه  
وصار الحد متعود على اللفه .. وصهد النار  
وصار للخطو متودك على للسكه .. وعالمشوار

أنا راسخ كما فخله  
 وشامخ رافع للهامه  
 وراشق فوق جبين المعصمه فله  
 تنور لى .. مكان للشمس  
 يا ريحى  
 يا ريح معدومة النخوة  
 تقوى تنامى ما يضرش  
 ما بهتمش  
 ما عنفش أخضر الخطوه  
 ما بتهزش  
 ما عنفش عود خريف يابس  
 أنا حاسم  
 بأن الكف لو تلطم حولجبينك حاتقل عينك الخاينه  
 ما عش الحزن يظلىنى  
 ما عش البحر لو يضرب بموجاته .. يتعتنى  
 عن السكه  
 دراعاتي كما المجذاف تشق الريح تمدينى  
 عشان أوصل لبر الخير .. ترسينى  
 على درب الهنا وتقول عصافيرى  
 لمضى الحب اغنيه  
 وحانزل من دروب الحى امنيه  
 افرقها على الأطفال  
 مع الموال  
 ونا ماشى .. على السكه

فى العدد القادم  
 عامية من ديروط الشريف  
 « محمد مستجاب » وفن القصص  
 محمود حنقى كساب

# رائحة الجواقة ..

اسماعيل العادلي

كنت اعرف ان ذلك سيحدث . في اللحظة التي زفرت فيها جحتى  
وتحدثت الى نفسها ، قلت انهما ستتساجران .

كانت تجلس في مكانها المعتاد فوق السرير ، تطيل النظر الى الشارع  
عبر النافذة الخشبية الواطئة المجاورة للسرير، وكنت انا جالسا بجوار للنميلة  
وقد فتحت امامي كتاب للقراءة على صفحة نشيد « يا لاهى . يا لاهى » ،  
اتيس الاصبح الاكبر لقدمي اليمينى بنظيره في قفص اليسرى ، وانكر كذلك  
في الولد رضوان الذى زعم لنا اليوم ان اباه يعمل صولا في البوليس .

انصرفت جحتى عن النافذة ، وسألتنى اذا ما كنت قد سمعت اذان  
للشاء ؟ رفعت راسى وحاولت ان اتذكر ، لكنها لم تنتظر اجابتي ، قالت  
ان الشاء قد اذن لها منذ وقت طويل ، ثم هزت راسها وقالت : طيب  
با فاطمة : وزفرت .

في تلك اللحظة قلت انهما ستتساجران . لكنى قلت ايضا ان امي  
لو جاءت الآن ، وكانت رائقة المزاج فربما استطاعت ان تصاحبها ، وتفوت  
عليها اللحظة .

في المرة الماضية فتحت لى النافذة ولخعت في الصراخ والصوات ،  
وجاء الجيران واصلحوا بينهما ، لكن امي ظلت لاكثر من اسبوع لا تتحدث

الى جحتى لى ان شكتها جحتى الحاجة عائشة للى اصلحت بينهما ثانية .  
لوحنت المصح للصوات للآتية من ناحية الباب أملا أن اسمع وقع صعود  
أمى للمسلم .

نزعنت جحتى منديلها الاسود من فوق رأسها ، ثم اعادت ربطه عليها  
بالحكام ، ثم اخضت كمادتها فى الحديث للى نفسها ، قالت مخاطبة امى انها  
قد نبتت عليها ألف مرة الا تتأخر ليلا ، فماذا يقول الناس ، وهى مازلت  
شابة ، ولا رجل لها ، ثم انها هى - جحتى - تجلس فى مكانها هذا منذ  
السابعة صباحا ، لا احد يكلمها ولا تكلم احدا ، امى كلبة أم ماذا حتى  
تجلس هكذا ، وايضا والامهم ذلك كله فان عليها ان تعود مبكرة حتى  
تجد لها صرفة مع ابنها هذا لاذى لا يكف عن اللعب ، ولا يلصق للكتف  
ابدا .

جحتى هى التى طلبت من امى ان نأتى لتقيم معها . فى الايام التى  
كان عمى شعبان زوج امى السابق يضربها كل يوم ، جات بى امى وتركتنى  
هنا لاقيم مع جحتى ، وكانت تأتى لرؤيتى يوما بعد يوم . فى يوم من  
تلك الايام بكت امى ، وخضت ثيابها واطلعت جحتى على الكدمات للزرقاء  
فوق ظهرها واكتافها ، قالت لها جحتى ان عليها أن تخلص نفسها من ذلك  
للرجل ، وان بيت امها مفتوح لها . لم يمض اسبوع على ذلك لليوم حتى  
جات امى حاملة صرة ملايسها ، جلست للى جوار جحتى على السرير ،  
ضحكت وقبالتها ، وقالت لنها قد طلقت .

هى تريد من امى ان تخرج كل يوم من المشغل فتأتى لتجلس للى  
جوارها على السرير ، فتحكى لها كل ما حدث فى المشغل ، وعما قائلته للنساء  
عن بعضهن للبعض ، وعن صاحبة المشغل ، وبعد ذلك تبدأ جحتى للحكى ،  
فتعيد على مسامح امى حكاية زولجها من جدى ، ولنتقلها للاقامة معه  
فى بيت حكومى ببلدة اسمها الجميزة ، حيث كانت تربي الدجاج والاوز  
والبط فى فناء ذلك البيت .

قالت لى جحتى ان على ان اقوم فاسأل الحاجة عائشة عن الوقت  
الآن . تاكدت من وقوع الخساقة ، وبدأت احس بتلك الاشياء فى راسى  
ومعنتى . كذت ان اتول لها ان امى سرعان ما تصل ، لكنى خفت ان تسب  
ابى وامى ، اسنحت يدى للى الحائط ومهمت بالقيام لكنى سمعت وقع  
الاقدام ، قلت لجحتى ملهوفا ان امى قد جات .

دفعت امى للباب بقدمها ، ألقت للى بكيس ورقى صغير ، شممت منه  
رائحة للجولفة ، استندت للى الحائط وخضت حداثها وهى واقفة ، ثم

ازلحته بتمهما الحافية ، قالت لجنتي أن صاحبة المشغل هي التي طلبت  
منهن أن يبقين بعد موعد انتهاء العمل ، على أن تدفع لهن أجرا مقابل ذلك .

كنت اعرف أن جنتي لن تسكت • قالت لأمي كلاما كثيرا قالتها  
قبل ذلك عدة مرات • فتحت أمي ما بين أصابع يديها ومدتها في مواجهة  
جنتي صارخة فيها بأنها على استعداد لتقبيل قدميها مقابل أن تسكت  
لأنها متعبة جدا ، وضائقة جدا ، وتري الدنيا أضيق من خرة الابرة •

قالت جنتي إنها ستسكت ، لن تنطق بحرف ، لكن ماذا تفعل في الناس  
الذين لا يكفون عن الكلام • لم تقل لها أمي شيئا ، التفتت لى صارخة :  
يا لالا يا ولد •

كانت رائحة الجوافة قد شجنتني ، فاخرجت واحدة ورحت اتضمها ،  
وكنت اعرف أن جنتي ستقول لها كالعادة لذيبي ولتركي الولد ، اكتفيت  
بتحريك عيني باحثا عن الحذاء في انحاء الحجر ، حتى استقرتا عليه تحت  
السرير الذي تجلس عليه جنتي • لم أشعر الا بيد أمي تلطمني لطمة  
أطاحت بثمرة الجوافة وهي تصرخ ثانية :

- يا لالا يا ولد •

زحفت فامسكت بالحذاء ، ثم اعتذلت واسندت ظهري الى الحائط ،  
وشرعت في ادخال قدمي فيه ، لكن أمي إنقضت علي فامسكت بيدي وشجنتني  
نحو الباب • توقفت فوضعت قدميها في للحذاء وهي واقفة ، ثم واصلت  
جنبي نحو السلم •

### في الممدد القادم

✽ شمر :

مواجهة •• في وجهه الزمن الأصفر

عباس محمود عامر

✽ قصة قصيرة : نوبة فشل

أحمد زغلول

✽ اخبار نيباب الأولى

عاطف سليمان

# علم اللغة الأمريكي والدراسات الأدبية

في الفترة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٨

الجزء الثاني

ترجمة : د. حامد يوسف أبو أحمد

ان صلاحية علم اللغة الجديد كاداة مساعدة للدراسات الأدبية  
تقودنا الى مشكلة مسبقة ، لم اجد من ناقشها ، وهى مشكلة  
امكانية تطبيقه في نطاق الأنواع المختلفة الوجودية للغة الأدبية .  
وهناك كثيرون يمكن ان يشكوا في جواز تعيينها بهذه البطاقة (١)  
المشتركة . وهذا يعود الى ان موقف الكتاب من اللغة المعيارية *estandar*  
ومن اختيار الامكانيات التي تقدمها هذه اللغة يخضع لدرجات مختلفة  
من الفهم ، فضلا عن اسباب اخرى . واذا اقتبسنا النموذج الذي  
وضعه اللغوي التشيكي لوبوميز دوليزيل *Dolezel Lubomis* لاهداف  
اخرى ، فانه يمكننا ان نميز بين ثلاث مجموعات مختلفة من الكتاب  
ايا كان موقف كل منهم ازاء هذا الموضوع . وهكذا فان كثيرين من  
الدارسين الحاليين يطلقون الاسماء التالية على مجموعة العوازل  
الموضوعية التي تحدد اختيار الكلمة ، ففي حالة الأدب يكون شكل  
اللغة اما ( شفوي او تحريري ) ، وشكل الخطاب ( شعر ، نثر ،  
دونولوج ، ديالوج ، حكاية ، عرض غنائي ، الخ ) فضلا عن ذلك  
نماذج اللغة الشائعة . ومن ثم فان هناك كتابا يتصرفون بحرية كاملة  
ازاء السياق وهم الذين يمكن ان نطلق عليهم حسب مصطلح دوليزيل  
Context-free Writers . وفي الطرف المقابل يظهر مؤلفون  
(Context - bound writers) يخضعون بالكامل لمتطلبات السياق

وهم ، في الأغلب ، الذين يغفلون قوائم الناقلين في كتب الأدب المتداولة ، والذين يخلطون سبيلهم . من الأسلوب الذي اخترعه كتب آخر أو من الأسلوب الخاص بأحد الأنواع الأدبية . وتعيرهم لا يخلو من أسلوب ، لكنه لا يعكس أى نوع من التفرد ، وإنما يعكس الموصفات والوظائف التي تتجاوز خاصية التفرد في السيلق . وفي النهاية هناك وضع وسط ، هو وضع أولئك الكتاب الواعين للسيلق المتجاوز للتفرد لكنهم يؤكدون من خلاله — أو يحاولون أن يؤكدوا — شخصيتهم . وهذه المجموعة Context - sensitive writers هي في العلة التي تحظى بتقدير أوسع ضمن قائمة المؤلفين في أى لب .

وإذا كان هذا التقسيم يعكس مبرسات لثوية — أئية متباينة جدا فيما بينها فهذا يعنى أن الناهج المخترعة لأخضاع اللفة « الاستاندر » للتطيل ليست مطبقة على جميع الأعمال . فهى يمكن أن تقدم — بل بالفعل تقدم — نتائج مفيدة في حالة الكتب الذين لديهم حساسية تجاه السيلق أو خاضعين له ، ولكنها تصبح غير ملائمة عندما يكون الكتاب غير عابئين بهذا السيلق أو معادين له . ونظرية الصلاحية ، وهى علم القواعد في قاموس مصطلحات تشومسكى ، لا تجدى في تطيل، معطيات كلية أبدعت خارج إطار الصلاحية العلة . وهذا يعنى أن جزعا كبيرا من الشعر المصاصر ، أى شعر اليوم ، لا يمكن تناوله بواسطة علم اللفة . ولم يحدث أبدا من قبل مثلها هو حادث الآن أن أصبح التأكيد على أن مهم أى قصيدة يتقبل بالأساس في مهم لغتها لم يحدث أن يكون هذا التأكيد شيئا ذا معنى . ونظرا للصفة الهامشية التي يمتلكها تعبير هؤلاء ال Context - free Writers

ضمن مجال اللفة الأدبية فإنه يبدو أن اللغويين لا يبنحونهم كبير انضلية . كما أنه ليس صحيحا أنهم تظلو عن المشكلات التي طرحها لغتهم . بل أنهم ينفرجون حاليا ضمن المسألة الحية المخيلة في « فرجات التقعيد ( قواعد النحو ) ( تشومسكى ، ١٩٦٤ ، كاتر ، ١٩٦٤ ) .

ولكن السيلقات التي لا تتولد من علم النحو ، أما لأنها غير مقبولة ( مثل قول الشاعر خيراردو دييجو : ثمة حد متعجل ) أو لأنها غير خاضعة للقواعد النحوية ( مثل قول الشاعر جارتيا لوركا : « خضراء أحبك خضراء » ) تقع بعيدا عن دائرة النفوذ الحالي لعلم النصوص كما اعترف بذلك تشومسكى بوضوح عام ١٩٦٥ .

وهكذا فإننا نجد منطقة هلية من الأدب مستبعدة من مجال علم اللفة أو على الأقل علم النحو Syntax . وبالتالي فإنه ليس



تتمة بعد المشكلة الرئيسية المنظمة في كيف يستطيع الشاعر أن يوجز ما يريد البلاغة ، بعيداً عن سيطرة للقواعد بشكل كلي أو جزئي ، وبخاصة مشكلة كيف يستطيع القارئ أن يفك هذه الرسالة ويقيم الصلات ذات المعنى بينه وبينها . والحل الذي اقترحه عالم اللغة الروماني ميشيل فاسقا ( ١٩٦٧ ) لهذه الالفاز - وهو حل لا غبار عليه في رأيي - حيث يقول إن فهم الشاعر الخارج على الأصول اللغوية يحدث في نطاق السياق الثقافي ، وبطريقة تعبيرية ابتدعها هو ، ومن ثم فإن الضرورة تدعونا للتوغل في نصه حتى نستطيع أن نفهمه ) هو دليل آخر على أن المناهج اللغوية البحتة ليست كافية لتحليل الأدب .

هذه المناهج اللغوية يمكن أن تظهر فعاليتها في حالة تطبيقها على مؤلفين خاضعين أو حاسمين تجاه السياق اللغوي ، وعلى قصاصين أو مسرحيين أو شعراء غنائيين ممن لا يتباهون بحريتهم ازاء اللغة . وهذا ليس بالشيء القليل خاصة اذا وضعنا في الاعتبار الأفضلية التي أبدتها مدرسة *Stilforschung* تجاه الشعر والفنريات الفنية . ولنذكر تأكيد العالم ديفوتو ( ١٩٥٠ ) الذي يقول فيه « انه مثلما يحتاج الطبيب إلى أشياء باثولوجية . من أجل أن يفعل شيئاً غير مجرد الاطمئنان على الصحة ، فإن الباحث في الأسلوب يحتاج إلى تعبيرات فيها بعض الانحراف عن القاعدة حتى يمكنه أن يقدم نظيلات ذات قيمة » . واليوم فإني أرى أن لدينا وسائل كثيرة لوصف ظواهر أي أسلوب في دقة واتسجام ، حتى في تلك النصوص التي تبعد صادرة عن الفريضة الصرفة .

والمناهج الأقل حداثة - التي يبلغ عمرها حوالى أكثر من تحريك من الزمان - هي المناهج الإحصائية ، وملاحيتها لوصف خصائص النصوص الأدبية لم تعد الآن ماثار أي نقاش . وقد ذكر ورنر وينتر *Werner Winter* - ومع الحق في حالة الكتب الخاضعين لو الحاسمين للسياق اللغوي - أن الأسلوب يمثل في مجموعة من المختارات الجارية ، المنتظمة من مجموعة من المختارات التصريفية التي تتكون منها أي لغة . وهذه المختارات تحدث في إطار الإمكانيات النظرية : أن الكتاب يمكنه أن يستبعد بالكليل من تعبيره الملح للبصري . فكيف يمكنه أن يستخدم ذلك الملح البصري بشكل دائم ، كما يمكنه أن يقسم درجات مختلفة من تضمين عنصر محدد ، لنق

أن يلغى بالكمال الملامح المتعارضة . وفي حدود هذه الإمكانيات الثلاثة عادة ما يتصرف الكتاب بكثير من التناقض، والاختيار الذي يتوصلون إليه يتحول إلى خاصية تميز أسلوب كل منهم . وإذا قبلنا أن هذه الاختلافات تشكل اتجاهات نحو أنماط معينة من التعبير ، وأنه يمكن تحت الظواهر المحددة نوع من الاستقرار في الاستخدام ، فإن ذلك يخلق الظروف المناسبة لكي تكون الاختلافات التي يقوم بها أحد الكتاب ، سواء كانت واعية أو غير واعية ، قابلة لأن توصف بواسطة مناهج احصائية . والمقايمة التي ظهرت في كثير من الأحيان أمام هذا النوع من الرياضة المطبقة على اللغة الفنية ، قد أفسحت المجال أمام الانتظار المتزايد لما يمكن أن تسفر عنه هذه الدراسات من نتائج : أن الصيغ الموجودة تسمح بالحصول على نتائج موضوعية لتحديد أي أسلوب ، ومن ثم لمقارنته بأسلوب أو عدة أساليب أخرى ، كما أن هذه الصيغ تبيننا بمعطيات كبيرة الفائدة عند مناقشة بعض القدرات المشكوك فيها ، والمشاكل المتسلسلة ، ومشاكل التوصيف الأسلوبية . وعلى أية حال فإن عرض تلك المناهج يخرج بأكملها من دائرة حدود هذا المقال (٢) . لكننا يجب أن نشير إلى أن هذا النوع من الأبحاث ليس خاصا بالولايات المتحدة الأمريكية ، وإنما تبلغ درجة تطوره مزيدا من الاتساع يوما بعد يوم في بلاد أخرى كثيرة ، ومن ثم فإن علينا أن ندخله بشكل فوري مجال البحث عندنا (٣) .

إن التطبيق المنهجي والتناقض للتقنيات الإحصائية على التحليل اللغوي للأسلوب يتطلب معرفة بعض الصيغ المعينة ، ومعرفة طبيعة الأمور التي تخضع للقياس . ولكن هذا لا يتضمن بلوغ مهارات شديدة التعقيد كما قال بذلك بول و . بينيت ، فهذه التقنيات يمكن أن تستخدم بنفس الطريقة التي تستخدم بها الآلات الحاسبة دون أن تعرف طريقة تشغيل تلك المكينات . ولعل هذا لا يشكل هدفا مثاليا ، ولكنه يصبح كافيا بالنسبة لعمالم لغوي مهم باللغة لا بالنظرية الإحصائية .

**أما الفرع الجديد في شجرة اللغويات ، وهو علم النحو التوليدي والتحولي ، فإنه يبدو ، مع ذلك ، أكثر أفراد عند بحث نصوص أقل دخولا في فن الأدب أو أقل انحرافا عن القاعدة . ففي مقابل « البنائية » السابقة — على ما كان يسببه تشومسكي phrase structure grammars — التي كانت تنق في أن القانون الشرعي للنسق Sistema يمكن تأسيسه بواسطة أجزاء متتابعة وبواسطة تصنيفات حية لعناصر الجملة ، نجد أن علم القواعد الجديد**

لا يقوم بتجزئ هذه الوحدة النحوية وإنما يعيد بناء تسلسلها  
البنوي . أنه يعمل على أن تكون جمل أي نص مولدة بواسطة  
نماذج بنوية بسيطة جدا ، وأيضا بواسطة تحولات من بنية إلى  
أخرى ، أو بواسطة إدخال سلسلة في أخرى ، طبقا لعمليات  
قاعدية ووصوفة بدقة ( وهكذا فإن جملة « العاصفة التي هبت أمس  
أقتلعت الحقول » هي نتيجة عملية تحول معروفة ، هي  
تحول النسبة ، التي تجمع بين تسلسلين هما « العاصفة أقتلعت  
الحقول » و « العاصفة هبت أمس » . وهذه الأشياء ضرورية لكي  
نفهم مبنيا التجديدات الحالية التي أدخلها علماء اللغة من هذا  
الاتجاه على دراسة الأساليب . فمثلا نجد العمل الأساسي لريتشارد  
أوهمان ( ١٩٦٤ ) يتركز حول تحليل الجمل النحوية *Syntax* مثل  
كل التشور حتى الآن بواسطة أصحاب هذا الاتجاه ، وهو  
يتقابل بصعوبة مع نماذج أخرى . وبالطبع فإن أوهمان يعي تسلسلا أن  
التحليل النحوي لا يشكل إلا عاملا واحدا فقط من العناية اللغوية  
وإن كانت أهميته ، مع ذلك تبدو واضحة . ونقطة انطلاقه بسيطة :  
فكل كاتب يفضل ، سواء بوعي أو بغير وعي ، نوعا معينا من التحولات  
وهو أمر يخصه في كل الأحوال . والتحليل يمكن أن يلقي تأثيرا جديدا ،  
أو تأثير بعضها ، مما يبدو في وعي المحلل بصفته قارئاً ، أكثر خصوصية  
ثم يعيد كتابة النص من جديد ، ويستبدل المقطعات التي تظهر فيها  
التحولات المختارة بالتسلسلات التي تمثل المصدر ( ففى المثال السابق  
نجد سياق « الصاعقة التي هبت أمس أقتلعت الحقول » يستبدل  
بالتسلسل الأصلي وهو « الصاعقة أقتلعت الحقول والصاعقة  
هبت أمس » . وإذا كان كل بحث في الأسلوب يتمثل جوهريا في المقارنة  
بين مظهرين من مظاهر اللغة فلنأخذ وفقا لنسق *Sisteme* أوهمان  
نملك النص من جهة ، وإعادة كتابته نتيجة الفناء كل أو بعض  
التحولات أي بجملة طبيعيا . وهذا التطبيق لا يؤدي إلى خلق نص  
اعتسافي وإنما يمكن أن نقول أنه « تعيد عن الأسلوب » بدرجة  
أقل أو أكثر لكنه مازال يحتفظ بتواصل دائم مع أسلوب المؤلف . وعندما  
نقارن بين الاثنين تبرز فورا التفضيلات التحويلية عند كل كاتب وهي  
التي تكون خصائص أسلوبه . فمثلا عند فوكتر نجد أن التحولات  
الميزة له التي نلاحظها هي تلك التي يجتمع فيها تبيين الجملة  
السابقة من خلال تراكيب متشابهة ، متصلة ، ومقارنة . وصعوبة أسلوب  
هنري جيمس تأتي نتيجة التحولات التي يمكن أن نطلق عليها صفة  
« متراكبة » ( مثال بسيط : المرضة ، عندما نام هو ، خرجت من

الحجرة ) ، في مقابل ( المبرضة خرجت من الحجرة عندما نلم هو )  
و ( عندما نلم المبرضة خرجت من الحجرة ) وهذه التحولات عادة  
ما كانت تماثل بالبراء من جانب جيبس . وأخيرا فإن الأسلوب  
الفجائي ، المخم ، المقطع للورانس <sup>Lawrence</sup> يتيه عن طريق  
الجل النووية التي تتعاقب مع الاستخدام المتواصل لتحولات نخصة .  
ان منهج لوهمان يعد الفلنداء بينات مفيدة جدا ، لان هذه  
التفصيلات النحوية عند المؤلف ، المتعارضة مع الاختيارات الأخرى  
التي يقدمها له النسق ، تتم عن توجه معين نحو المفهوم وهي  
طريقة أثيرة لتنظيم العجبرية . وقد قدم لوهمان نفسه نونجا  
رائعا لهذه الخطوة الصعبة واللازمة بين الملاحظات اللغوية والتفسير  
المتجاوز لعلم اللغة ، وذلك في كتابه عن برنارد شو ( ١٩٦٢ ) .

وقد قام عالم نيراسكا اللغوى هايس C.W. Hayes ( ١٩٦٦ )  
بالجمع بين التحليل التحويلي لأوهمان وبين المنهج الاحصائي ، وكثرت  
النتائج خصبة للغة . وهذا الجمع ممكن طالما كثرت الجلة  
النحوية في نص ما تمثل في الاستخدام الخاص ، الملى والمألوف  
للمكتازم التحويلي للغة ، وطالما ان الأمر كذلك ، فإن هذا الاستخدام  
يصبح قابلا للتاييس الاحصائية . وقد طبق هايس الصيغ الكمية عند  
ريد D.W. Reed ( ١٩٤٩ ) على نصوص لجيبوت وهينجواى .  
والتحولات التي يحصلها في هذا النص أو ذاك هي البنية للجهول  
وبعض الأسماء التي وصفها ليس Lee في كتابه الكلاسيكى  
( الهام ) حول هذا الموضوع ( ١٩٦٣ ) . وإذا حللنا هذه النتائج  
الى لوحة ، سوف تبين لنا بوضوح لماذا يدعو أسلوب جيبون  
بداية شاملا ورفيعا ومعتدا في مقابل بساطة أسلوب هينجواى .  
وأهمية اللوحة ، حسبما يرى المؤلف بحق ، تتمثل في أنها تقدم  
مقياسا موضوعيا لتبرير هذه البداية .

وباختصار فإن النموذج الذى يقدمه علم النحو التوليدى والتحويلى  
يدعو مؤهلا جدا للتمييز بين الأساليب . ويؤكد هايس ، وبمعنى الحق ،  
ان تعقيد الجملة « فيه دلالة على كيفية استخدام المؤلف » ، أى مؤلفه ،  
لتواعد اللغة ، ويمكن فهم هذا التعقيد ، الذى فيه إشارة لاسلوب  
هذا المؤلف ، عن طريق تجزئ الجمل ( بإعادة كتابتها ) الى عناصرها  
النحوية وعن طريق تحديد أنواع التحولات اللغوية المستخدمة  
في انشاء الجمل المحددة للنص .

ولكن ليس علم النحو التوليدي والتحويلى هو وحده الذى  
 يعننا بطرق مفيدة فى دراسة اللغة الفنية . ففى دائرة الإبهامات  
 الأوبىكية ، ذات الأصول الهلالية جدا فى أوربا ، نجد اهتمامات  
 وأفكار ومناهج الشككية قد بدت تفتح لنفسها طرقا هناك ،  
 وهذه الشككية كانت قد ظهرت أولا فى روسيا ، ثم بعد ذلك فى  
 تشيكوسلوفاكيا ، وظلت تتطور حتى بداية الحرب العالمية الثانية .

Victor

وقد ساعد على ذلك الكتاب الهام لفكتور ارليتس

وهو « الشككية الروسية » Formatism Russian (1964) ،

فضلا عن ترجمة بعض الأعمال الروسية والتشيكية من هذا الاتجاه  
 الى الإنجليزية ، وبالأخص كتاب رومان جاكوبسون ، وهنرى مفسو  
 قديم فى الدائرة اللغوية فى موسكو وفى دائرة براغ ، وعمل استقلا  
 بعد ذلك فى جامعة كولومبيا ، وحاليا يعمل فى جامعة هارفارد ( لا أنسى  
 أن هذا المقال مكتوب فى السبعينيات .. المترجم ) . والفاروف  
 التى وجدها فى الولايات المتحدة عند وصوله إليها فنيا لم تكن  
 بعد ملائمة لازدهار كثير من النظريات التى هبها معه . فمن جهة  
 كانت مدرسة بلومفيلد القوية لا تلقى بالالفة الشعرية ، ومن  
 جهة أخرى كان النقاد « يزادون يوما بعد يوم جهلا بالنفس »  
 كما ذكر رينيه ويلك (1963) وهو احد أبطال « السلاعية » اللغوية  
 فى الولايات المتحدة .

وكانت كلمة جاكوبسون (1958) أمام مؤتمر انديانا واحدة من  
 تلك القطع الكلاسيكية التى تفتح طرقا جديدة للمعرفة ، حتى ولو كانت  
 بما يثير الجدل . ولم تكن هذه الكلمة عملا أصيلا وجديدا ، بمعنى  
 أنه يبدأ من نقطة الصفر ، وإنما كانت مقالا شخصيا لنظريات  
 شارك فيها المؤلف بدور كبير الى جانب العديد من النقاد واللغويين  
 فى أوربا الشرقية . وفى بلومنتون قام جاكوبسون بصياغة بعض  
 الافتراضات الجوهرية بطريقة سهلة ، وهى أفكار كان قد توصل  
 إليها قبل نفيه . وقد تحدثنا عن أحدها وهو « بما أن علم اللغة  
 هو العلم الشامل لكل البنى اللغوية فإن من الشمر يمكن أن يعبر  
 جزئا لا يتجزأ من علم اللغة » . وهذا فرض آخر : « أن موضوع  
 من الشمر هو : قبل كل شيء ، الاجابة على هذا السؤال : ما الذى  
 يجعل من رسالة كلامية عملا فنيا ؟ أن الخلط الاصطلاحي للفراسد  
 الأدبية مع النقد يدفع المتخصص فى الأدب لأن يجعل من نفسه زقيلا .  
 ولن يستقبل وصف الجماليات الجوهرية للعمل الأدبى بحكم فائى .

ان تسمية « النافذ الأدبي » المطبقة على الباحث المشتغل بالأدب تسمية خاطئة مثل تسمية « النافذ القاعدي » المطبقة على عالم اللغة . . . ان اى نقد يعتمد على فوق النافذ ورايه الخاص لا يمكن أن يحل محل التحليل الطبى الموضوعى لقن اللغة » . وهذا التحليل هو الذى يضى فيه جاكوبسون نحو الامام حاليا ، بأعماله الغزيرة ، سواء كانت من النصوص المعشاة حول طبيعة اللغة الأوروبية أو كانت ذات طابع طبيعى على نصوص شعرية مختلفة (١٩٧٣) .

وفى كلمة جاكوبسون أمام المؤثر المذكور قدم تحديدا واضحا لفهوم « الوظيفة الشعرية » الذى صاغه الشكليون الروس والبنويون التشيكيون ، لكه وضعه بالأساس ضمن مجموعة الوظائف الأخرى (٧) للغة . والفكرة القصيدة عن أن التعبير الفنى يصل الى إثارة الانتباه الى اللغة نفسها من خلال التكرار - وفى هذا تظهر « الوظيفة الشعرية » بشكل جوهري وتأتى فى هذا العمل مدعمة بملاحظات متوازنة نشرها هوبكنز عام ١٩٦٥ ، وقد لجأ اليها جاكوبسون دون أن يشير الى الآراء السلافية ، واضعا فى اعتباره ، بكل تأكيد ، القارىء الانجلوسكسونى . وطريقة عمل هذه الوظيفة صيغت فى القانون الثامى ، الذى يتكرر كثيرا فى الأعمال التى تنشر حاليا ، يقول : « ان الوظيفة الشعرية تشرع مبدأ التكافؤ ، لمحور الاختيار على محور التركيب » . واذا صفنا هذا القانون ، الذى يمثل مفتاحا من مفاتيح اللغة الأدبية ، بكلمات أقل تجريدا وأكثر سهولة سنجد أنه يعنى ما يلى : - فى اللغة العادية ، نجد مبدأ التكافؤ يعمل بطريقة المثال أو النموذج (paradigma) . وفى اللغة الشعرية نجد عمليات التكافؤ ، على العكس من ذلك ، تحدث فى الكلام نفسه (٨) ، حيث تشكل البنى العديدة ، وهى أدبية خالصة ، بواسطة تكرار بعض العناصر ، التى تثير الانتباه حولها بسبب جريانها نفسها فى أماكن قاعية متكافئة . والتأثيرات الأكثر وضوحا تظهر على المستوى الصوتى ، والغنى والتبرعات الموجودة فى بعض المقاطع المحددة ، وظهور الحروف المتحركة ( حروف اللين ) بل حتى المقاطع الكاملة فى بعض التسلط ذات البروز الصوتى . . الخ . وعلى مستوى الجملة النحوية يعمل التوازي والتقابل والتكرار . . الخ . بطريقة مشابهة . وأخيرا على مستوى الكلمات نجد تكرار علاقات الترادف والمجاز والكناية والتضمين بين كلمات النص . وقد اختتم جاكوبسون هذا العرض بقوله : « ان كتب الأدب السيرة تستند فى وجود تصلة خالية من الصور ، ولكن

الفقر في الاستعارات والكتابات وما الى ذلك يعوضه وجسود صور  
واشكال قاعدية . والوسائل الشعرية الكائنة في البنية الصرفية  
والنحوية للغة ، أو بمعنى آخر « شعر القواعد » ونساجه الأدبي  
« قواعد الشعر » ، لم يعترف بهما النقاد الا قليلا ، ثم انهما تكاد  
تكون مهملة تماما من جانب اللغويين ، وفي مقابل ذلك عرف الكتاب  
المبدعون كيف يستخلصون منها ، في كثير من الاحيان ، عملا عظيما .  
ولكن جاكوبسون ليس عادلا تماما في تكليده الآخر ، ولكي نضع مثالا  
لذلك من بين امثلة أخرى ممكنة ، نشر هنا الى الشرح الذي قدمه  
المعالم اللغوي الاسياني لملكو الونصو ( ١٩٥١ ) ، وهو يقتصر  
على ملاحظة الترادفات . لكن جاكوبسون اختصر كثيرا من البدهيات  
السابقة في نسق محدد ، ووضع القواعد النظرية من اجل البحث  
الخالق في اللغة الأدبية بعامة ، وفي أحد المظاهر المحددة للأساليب  
العربية . وينوي هذا المعالم اللغوي الكبير تجميع كل أعماله في هذا  
المجال ونشرها في مجلد تحت عنوان « شعر القواعد وقواعد الشعر » .  
وكان قد خصص من قبل ( عام ١٩٦٨ ) مقالا بنفس هذا العنوان  
تحدث فيه عن « الشكل الترادفي للقواعد » التي تتشكل منها اللغة  
الشعرية . وقانون علم ١٩٥٨ يظهر في هذا العمل في صيغة أكثر تعجلا :  
« في الشعر ، نجد التكافؤ يصبح محركا للحيلة المؤسسة للسياق »  
وهذا التصريح يمثل المبدأ الرئيسي للفن الشعري الجديد الذي اشرنا اليه  
في المقدمة ، والذي سوف يواصل ، على نحو ما ، طريق الاتجاهات  
الكلاسيكية القديمة جدا والاتجاهات الحديثة للشكلية السلافية .  
انها محاولة لرؤية « كيف تتكون » لغة الشعر — أو الأدب بعامة —  
مع هذا المبدأ التفسيري بصفته أساسا . ويقول جاكوبسون ان الوصف  
الموضوعي وغير الجزئي لأي نصيدة ، والاختيار ، والتوزيع والترابط  
بين الأنواع الصرفية والتركيبية المختلفة تغاير الباحث بتناسبها  
( سيميتري ) غير المنتظر وبالتناسب ، بيناتها المتساوية ، ويتجميع  
اشكال متعائلة وخصائص متعارضة ، وبالتحديدات الصارمة في قائمة  
المكونات الصرفية والنحوية التي يطبقها الشاعر في ابداعه . وهذه  
المكونات القاعدية التي تخضع للتوازن أو للتقابل هي كل ما يقدمه  
النسق بشكل على : حيث نجد اجزاء متغيرة وأخرى غير متغيرة في  
الجملة ، واعداد ، وأنواع ، وحالات ودرجات ، وأزمنة ، وظواهر ،  
وصيغ ، وأصوات ، وأنواع من الكلمات المجردة والمحددة ،  
وأسماء وصفية وأسماء علم ، لأحياء أو لغير الأحياء ، وتلكيدات  
أو تقى ، واشكال لامتناهية أو لانهائية . . . . ومن ثم تأتي  
التسلسلات الكلامية . والشاعر يضع في اعتباره دائما هذه الإمكانيات

الهندسية ، أما لكي يخضع لها أو لكي يفندها ويصل إلى حالة « فوضى عضوية » ويقبول جاكوبسون « أنه نمة تشابها ملحوظا بين دور علم القواعد في الشعر وبين إبداع الرسام القائم على نظام هندسي نابض أو جلي أو بين التمرد على النظام الهندسي » . ان وصف هذه الحيل التي تتطور فيها الوظيفة الفنية للغة ، يمثل هدفا لمن الشعر الحديث ، كما يمثل جاكوبسون ، وله تطبيق غوري في وصف أساليب العصر أو لكاتب محددين ، وذلك لأن هذه الحيل تقسم علامات خاصة ضمن كل أدب قومي لكل مرحلة ، ولكل نوع ، ولكل مؤلف ، وربما لكل عمل .

لقد أدت نظريات جاكوبسون إلى ظهور سلسلة طويلة من الدراسات التي تقوم عليها ، سواء في أوروبا أو في أمريكا . ومن أبرز هذه الدراسات في أمريكا تلك الدراسة التحضيرية الهامة لعالم اللغة ذي الاتجاه التوليدي صامويل د. ليفين (١٩٦٢) التي يفسر فيها اللغة الشعرية على أنها اكتشاف منظم (نسقي) لعمليات الطبخ التي تتم عندها تضع عناصر متساوية بالطبع ، في أوضاع متساوية ضمن السياق وتحليله للسونتيه رقم ٣٠ لشكسبير يوضح هذا التفسير بشكل جيد ، وأهم من ذلك أنه يستخرج علامات مميزة جدا للشاعر . وهذا الشرح الذي يقوم به ليفين له أهمية خاصة فيما يتعلق بخلود القصيدة ، وكيف أن الإنشاء الشعري ، حسما يقول فاليري ، لا يموت لأنه عائش ، وذلك على عكس الكلام العادي ، الذي تستبدل نورا في ذهن السامع بما تشتمل عليه من معنى ، وهذه القشرة على البقاء في الذاكرة من جانب القصيدة ، بينيتها الكلامية المستقلة ثانيا ، جزئيا ، من التزاوج (أو التلطيح) الذي تتكون منه لصيتها : وتفنيتها في أي جزء منها يعنى هدم العمل ، وهذه الحيل هي التي تسمح لنا بالعودة إلى أبعاد الخطاب الشعري ، بمجرد أن نقرأه أن نستمتع إليه ، كما نعود لمسبل الاختيارات نفسها في القلتون اللغوي نتيجة للضغط النسقي الذي يمارسه النص نفسه .

ان الحيز العادي للقال لا يسمح لنا بتلخيص كل المواد الغزيرة القائمة ، التي تقبها الأبحاث الأمريكية حاليا . ان يهتمون بالعلاقات بين علوم اللغة والأدب . ومن ثم فاني أتوقف قليلا عند تلخيص واحد ممكن : وهو انعكاس اللغويين الحديث بأن دراسة التعبير الفني ، على الأقل في لحظة من اللحظات ، تؤدي إلى ملاحظات متحققة بالتجربة :



وهذه الملاحظات فيها الإجابة على نظرية عامة مناسبة  
أخيرة اللغة ككل ، وكداة للادب . ويدعو أن هذا الاقتراح

مقبول عند الدوائر الأدبية نظرا لأنه لا يستبعد اكتشاف كل ما ليس  
لغة في النص ، ومن ثم فإن هوجو-فريدريش ، مثلا ، قد قدم خدمة  
سيئة لهذه القضية المشتركة عندما وضع تحت راية Literaturwissenschaft  
فقط المجال الواسع للتعبير الفني . وكانت الكلمات الأخيرة  
لجلكوبسون في بلومتون هي : « أن اللغوى الذى يصم أذنيه عن  
الوظيفة الشعرية مثل الباحث الأدبى غير العاين بالمشكلات اللغوية  
والجاهل بالمنهاج اللغوية ، كلامها يمثل خطأ شنيعا » . إنها  
حقيقة قديمة ، معروفة ، وحية في دوائر البحث الأوربية المختلفة .  
والأهم من ذلك هو أن الباحثين ، خلال السنوات الأخيرة ، قد  
اكتشفوا ضرورة هذه المهارة المزدوجة المطلوبة من هؤلاء الذين  
يهتمون بالمشكلات الأدبية ، وهذا الاكتشاف قد فرض شرطا شديدا  
الضامة على التعامل مع الأدوات النظرية . أننا في وقت ، لا يمكن  
أن نجد فيه مسافة ، داخل الجامعات ، بين أقسام الأدب وأقسام اللغة .

## هوامش :

(١) أن خاصية اللغة الأدبية ، التي شككت أحد موضوعات فن الشعر الكلاسيكى  
ثم أحيوها على يد الشككيين الروس والبنويين التشكيين . وفكر هؤلاء - الذى كان له  
مدى عند لغويين اتجاؤ أمريكيين مثل صوبيل ر. ليفين - قد عرف بواسطة ب.ل. جارفين  
(١٩٦٤) . وهناك ملاحظات عديدة من فكر الشككيين بخصوص هذه المسألة في  
مؤلفات فيكتور ارفيتش (١٩٦٤) و ت. تودوروف (١٩٦٥) . وقد انضمت هذه  
المشكلة الى الاهتمامات اللغوية - الأدبية المستمرة عند ر. جلوكوبسون في أعماله  
الرئيسية التي ستشر إليها فيما بعد . فضلا عن هذه التغيرات نجد أن مؤتمر انديانا  
أد طرح فكرة تاصيل اللغة الأدبية في مقابلة اللغة غير الأدبية بأراء متباينة  
فيها بينها . ولعل اللغة الأولى تتميز بأن درجة خضوعها لقواعد أقل ، وأنها لا تبنى  
مصطنعة ، وأنها بمثابة أداة للخلق الفني ، الخ. ولى رأى فان بيرارلى M.C. Beardsley  
قد عرض المشكلة بشكل أفضل عندما أشار الى أنه نعت شعر  
Literary discourse  
تكون ثلاث حقائق مختلفة من الأنسب أن تفصل بينها هي : اللغة العروضية في مقابل  
لغة الفن ، ولغة الخلق الفني في مقابل لغة غير الخلق الفني ، ولغة  
القال الأدبى في مقابل لغة المناسبات غير الأدبى . وعادة فإنه عندما يتحدث  
عن اللغة الأدبية يتجه للذهن الى لغة القصيدة ، حيث إنها الأكبر  
خصوصية حتى الآن . ولى هذا الصدد نقل فكرة جلوكوبسون عن « وظيفة الشعرية »

تلقيا كبيرا ، وسوف نتحدث عنها في السطور التالية ، وهي يمكن أن تظهر في أي نص نقرأ أو نسمي ذي طبيعة أدبية أم لا . وخارج دائرة البحث الأيركية نجد دراسة رائدة من خصوصية لفئة القصة عند الباحث الروماني بكتين Bakhtine ( ١٩٦٨ ) .

(٢) يمكن الرجوع إلى دراسة مستفيضة ووفية في هذا الموضوع كتبها بالي Balley عام ١٩٦٩ .

(٣) لود أن أقت النظر إلى دراسة الشاعر الناقد دامسو الوتسو تحت عنوان « إعلان الأسلوب المباشر في « قصيدة السيد وفي الألهام الفرنسية » التي يشار إليها بين اللوحة الإسبانية وبين بعض الأعمال المهمة الفرنسية . وبارغم من أن هذه الدراسة مؤقنة وغير كاملة إلا أنها تبيننا ببيانات ذات أهمية بالغة لكي نعدد صور اختلاف بين كلا الترائين .

(٤) وهذا المنهج يبدو أكثر سهولة في التطبيق وله فائدة مباشرة ، وهو في ذلك أفضل من المنهج الذي اقترحه العالم اللغوي ج.ب. ثورن J.P. Thorne (١٩٦٥) . ويحمل هذا المنهج ، بلخصصار ، في كتابة القاتون التوليدي للنص المحلل ، لكي نقرنه بعد ذلك مع قانون اللغسة الصام . وإذا كانت تواعد كلا الدانونين قد كتبت بنظرين متلاقيين فإن هذا سوف يظهر في الأسلوب عند المقارنة بينهما . وهذا الدفاع عن اللغسة الصام فيه حوارية ، وهو يقصر التحليل على فترات لغتها المستعار estannar معروفة تاليا ، ثم انه يعود ليطرح تلك المسألة البراءة جدا عن أصلات بين النص الأدبي وبين الأنساق الأخرى المندرجة فيه التي تمثل اللغسة ككل . وقد ظهر تقييم ( عام ١٩٦٩ ) لقطبلايت ثورن ولفين وهريس كتبه هنريش W.O. Hendricks

(٥) بعد أن أشار إلى الدراسات اللغوية - الأدبية في روسيا ( الشكليون ) والمسايا ( فوسلر ، استنزر ، أوريخ ) وإسبانيا ( دامسو الوتسو ) كتب يقول : « من المدهش أن هذا النقد الأسلوب لم يتأصل في أصالام الاتحادسكسوني ، فهنا نجد المهوة بين علم اللغويات والنقد الأدبي قد أصبحت بشكل كبير . فلنقداد يزدادون جهلا بفقه اللغسة ، واللغويون ، وبخاصة من مدرسة بالي ، وعلى رأسهم ليوبولد بلوفيلد ، قد أعلنوا صراحة عدم اهتمامهم بمسائل الأسلوب واللغسة الشعرية . ومع ذلك فإن الاهتمام باللغسة سائد بين التقساد الأنجيز والأمريكين ، لكنه يتركز حول « علم المصاني » Semantica ، وفي تحليل دور اللغة « المعالطية » ، التي تمارس مع اللغسة الذهنية والعلمية » . ولا شك أن ويك يصف ووضع المسابيل على مؤتمر انديانا ، الذي ألقى فيه كلمة بارزة ، ومن ثم كان يمكنه أن يقدم في كتابه تقييما لأوضاع أكثر دصاصة . وعن هذا الاهتمام باللغة عند التقساد الأنجيز والأمريكين اللذين يتحدث عنهم ويك يمكن أن نقرأ كتاب « لي » ( ١٩٦٦ من ص ٢٩ حتى ص ٥٢ ) . والكتاب الذي تظهر فيه هذه

الدراسة يعطى مثالا لتصحيح الوضع الذى انتقده ويك ، حيث نجد الاهتمام بهذا الجانب وقد أخذ يظهر في المعالم التجلوسكونى . وفي فرنسا أيضا حيث كان نقد المضمون هو المساند تجد اللغة والادب . وقد أصبح التقارب بينهما شيئا طبيعيا . ومع ذلك فإن ما يبدو الآن طبيعيا قد استوجب فيما سبق الكشف عن آجله . ولكن وجبت خلال فترة طويلة ، وما زالت موجودة حتى الآن صور لتساومة عملية الجمع بين علم اللغة والادب . فخلال فترة طويلة ، على الأقل في فرنسا ، كان الممثل الأدبي يجذب أنفاس أساسا بما فيه من مضمون ثم أخذ يهتم بعد ذلك بالشكل ( ريسون بارت ، ١٩٦٨ ) .

(٦) وهو رأى كان موجودا عند دائرة موسكو اللغوية ، ووجد مقابله عند أعضاء جماعة أوبوخسكى Opojaz في بتروجراد فيما بين عامي ١٩١٥ و ١٩٢٠ بالرغم من أنهم كانوا يعملون مع اللغويين في مهمة مشتركة ( انظر ارلينسكى ، ١٩٦٤ ) . (٧) وقد اضاف للوظائف الثلاث التى قال بها بوهار ( وهى النظرية ، والاشارة والارتباطية ) وهى مصطلحات تانى في اللغة الإضافية على النحو التالى Ausdruck, Darstellung y Appel على التوالي ( وظيفة الاتصال التى من خلالها يتأكد المتكلم من انتباه السامع ) مثل هل تسمعون ؟ في الكلمات الهاتفية مثلا ) . ان علم اللغة الذى يسمح باستخدام اللغة للإشارة بها الى اللغة نفسها . وفي الشعر الممثل في استخدام الرسالة بها هو رسالة ، أى بصفتها توكيدا كلاميا مؤهل لهذه الوظيفة وتلقى منقصة من باقى الوظائف الأخرى : « ان أى محاولة لقصر دائرة الوظيفة الشعرية على الشعر ، أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية لن تؤدي إلا الى تبسيط مغل وخاطيء . ان الوظيفة الشعرية ليست هى الوظيفة الوحيدة الموجودة في فن اللغة ، ولكنها فقط هى الوظيفة المسالدة ، المحددة بكسر المداى الأولى ، بينما هى في الأنشطة الكلامية الأخرى لا تمثل إلا دورا ثانويا اضافيا . وعندما ننناول الوظيفة الشعرية نجد أن علم اللغة لا يمكن أن يقتصر فقط على مجال الشعر . ان مفهوم « الوظيفة الشعرية » ، وهو — كما نكرنا من قبل — ثمرة من ثمار الأبحاث الروسية والتشبيكية حول اللغة الأدبية . قد عرف خلال المؤتمر الدولى الرابع للغويين الذى عقد في كوينهاجن عام ١٩٣٦ من خلال لامية المعالم اللغوى جان موكاروفسكى .

(٨) سوف نتناول هذه المسألة بالتفصيل في مقال آخر تحت عنوان « الوظيفة الشعرية والشعر الحر » .

# مقطوعات الناي الحزين

مجموعة قصائد قصيرة

سهر الصاحفة

سهبوا ،

• ندمن الجرح للتخيم

• نظم أوراق الصمت

• نداعب خصلات الانتظار

• ونرقسدد .....

• قليلا • قليلا في الفرار

✱

أعبط من لسانة أمي

• لى صوت عربية مسجورة

• أتمسدد طنلا

• يتجاعيد غضبي

• يا مجنون حلمي

• تمنقتني فنجرا

• ولما يحسد سلمي

• لهواه زائف

• تقسم جرحي

• ليظل الموت حرافتي

وتظلل قبري

أهــــو . . .

• لي من الماء لونه

• ومن الأفق حده

• الأول والأخير

• أتبادل والشفق

• اللحم والحناء

• وعشق الاقتزال

• لحضنك للوسيع

• لحظة يا كون ، لي

• ليحتوى المستحيل

• أو يحتوي

✱

لحم كل يوم

• براح طويل

• أشعث للشعر

• بللم للشمس

• بنظرة للذهبي

• يصرخ صمته

• في كل مار

• على باب القرية

• يرسم يدا حراء

• خيول تطارده

• شهباء - بيضاء

• فيمبر طريق

• الأرض والسماء

• وفي شجر للظل

• ينوب حنقه ،

• يصرخ صمته

• لنا لقاء

• لنا لقاء

✱

• ما كان لي ،

• ان ارتقى جبل للضباب

وملح بحار للعالم :

• حطتي

صمت جبال للكون :

• صسوتي

• ما كان لي ، ،

• أن أنزوي خلف السحاب

• احصد أطفال ، ،

• على صدورهم • أشجار العمر المطلوب

• في عيونهم • رعب منتسون

• من أنوامهم • ديدان تفتح أنوامها

• يبتاثر في الأجواء

• منديل عطيل

• آه

• ما كان لي ، ،

• أن ارتقي جبل للضباب



• مدينتي سرداب

• كل صاح • أرتدى عيني

• انتمل قدمي

• أهرول بصمت طويل

• مدينتي سرداب طويل

• تطاردني للنولذ

• تتقاذفني الأزقة

• تصمني الأجراس

تقف للخنون

تساظني للعيون !

أي مصغ أنت ؟؟

• - وطني رغيغ وكتاب

• انتزع عيني

• - وطني رغيغ وكتاب

ماذا لو !!

• لنتفضت قلاع للحمي

• ولم يفسر حلمي



مدينتي .. عفوا  
 تركت للقلم .  
 للتهمني أمسى ،  
 صرت عسقم .  
 شبح للياس ، أخافني .  
 دوار عفن ، أصابني .  
 كلما عدت إليك ،  
 يا طفل بريء ،  
 أبيض للوجه ،  
 تغزل عينيه بريق .  
 أقترب منه ، ،  
 رغم الحريق ، العار ، للدمار  
 صمت للطريق  
 عينيه واسعتان  
 ..... واسعتان  
 أقترب أكثر  
 حيث للقلب راقدا  
 حماقة حمراء .  
 .....  
 يا عجب ،  
 أستطيع الآن . أن أصف .  
 ومن رمادي أحترق .  
 أنتشى وأحترق ،  
 أنتشى واغنى ،  
 حناجر للنادبات صوتي

# دعوة للسحور

## ربيع الصبروت

\* ما زالت الاجساد تترنح من حرارة اليوم .. والصيام .. والبطون مثل الأرض الشراقي كلما اعطيتها ماء .. طلبت المزيد .. جاء عبد الله ناحية الحائط بتكاسل وهم بانزال البندقية من على كتفه .. صاح الشاويش سمير ( انت اتجننت يا عسكري ! .. أوعى تعملها تاني ! .. )

عاد عبد الله البندقية الى كتفه .. اتجه ناحية الحصيرة داخل للكشك فحملها ، واخذ يتلفت ثم مضى خلف الكشك .. التي الحصيرة على الأرض وانحنى يفرد طياتها ويرفع يده اليسرى يسند البندقية على ظهره كلما مالت ..

\* كان الشاويش سمير يقوم بتجهيز أدوات للشاي وجاء سيد يحمل على يديه الفول والمخللات وساعده عبد الله فوضع قليلا من الملح وفتح كيس المخللات .. وسمعوا صابر وهو قائم من بعيد يخب في حذائه .. كان يحمل العيش والخيار والطماطم .. قال صابر عندما اقترب ( الطابونة موت يا عم ! .. انا عارف ليه ده ؟ للناس حتاكل بعضها ! .. ولا القيامة بينها قربت تقوم ! ) ورد عبد الله دون أن ينظر ليه ( هات هنا يا .. ) واخذ يرص الطعام على الحصيرة وقال سيد ( ما حشس حيفسل الخيار والطماطم ؟ ) زعق فيه الشاويش سمير ( آمال انت بتعمل ايه .. بيه حضرتك ؟ ! ) قام سيد وقال عبد الله ( هي الساعة بقت كام ؟ ) لم يرد عليه احد ، فقال يرد على نفسه ( تلقاها بقت واحدة .. ) مسح الشاويش سمير يده في الأفرول وقال لصابر ( املي لظقة لجرى ) ثم رتب عة للشاي وجلس على الحكمة ..

\* كانت عربات الباعة هادمة بعد زحام البيع والشراء طوال اليوم .. وكانت بجليا تهتمس خراغة .. وحضرات خلسة حلقة على جانبي



الطريق • وكان بعض الباعة يسهرون بجانب فرشهم • وكانت مخلفات السوق قد ثاثرت هنا وهناك وبين الحين والآخر تقبل سيارة فيقف أحد الجنود عند البوابة يرقبها حتى تمر • فإذا لم ينتبه أحد صاحب الشاويش سمير ( قوم أنت وهو شوف العربية دى ••• ) وبعد أن تمضى يميل برأسه ويهمس لنفسه ( ليكون للبيه المامور ! ) •

\* حرك عبد الله البطيخة امامه ، وتنساول للسكين وبدأ في تقطيعها ثم جذب جزءا منها ، نظر فيه ومد يده بجزء البطيخة الأبيض في حركة دائرية امام أعينهم وقال بسخرية ( حتى البطيخة قرعة ! ) ورد للشاويش سمير : ( ما هي لازم تكون قرعة ! ••• وتجيلنا احنا ! امال حتروح لمن يعنى ! ) •

\* قال سيد وهو يجفف يده ( تصدق يا حضرة الصول سمير ان ابويا كان عايز يرجع لأمى ! ••• اى والله ! ••• انما مين ! مرضيناش ••• ) زام للشاويش سمير وقال ( ثلاثى امك هي الللى عزواه يرجع ) وذلف سيد بجرارة ( لا ياشيخ • داميه الللى قالت اوغو يخل هنا تانى ) •

\* هم ••• خرجت من انف للشاويش سمير وهو سارح ( كان زمان المره هي الللى تغضب وتسبب للبيت ! الحال اتقلب ! ••• دنيا عجبية ! ! ) وبدأ محاصرا بالأفكار كطفل • وأحس سيد بليونته فقال ( والله يا شاويش سمير الواحد زحق خالص • مش عارف أعمل ليه ••• البت أختى عاوزة تتجوز وعنفنا عيل في المدرسة ••• ومصاريف ! ) •

\* أشاح صابر بيده في وجه سيد ( يا راجل روح أجرى ) ثم نظر لعبد الله وتحذرت الى سيد ( يا عم أسكت أسكت ••• أنت فاكرك ان دى حاجة ! ) وعاد يوجه الحديث لعبد الله ( والله ياد يا عبد الله الواحد في بلاوى ••• امال دا لو كان مطرعى كان عمل ليه ؟ ! ) وابتنسم بمرارة ( دلنا لو تعرف جاى ماشى على رجلي من البلاد ••• ليه رأيك بقى ؟ ! ) •

\* كان للشاويش سمير قد وضع البندقية بين رجليه ، وتفيض عليها بيديه من أعلى وأسند رأسه على فتحة الماسورة • كان وجهه يمتجه للأرض شلدا ينفكر • ومنااله عبد الله بلطف ( مالك ياصول سمير ؟ ) • هز للشاويش سمير رأسه وقال يأسى ( لا أيدا ••• الواحد

بيفكر في احوال الدنيا ) ثم بدأ ينفعل ( حنة عيل عنحنا في البلد  
كان حياكل الولد ابني بالعربية النهاردة ! .. سافر سنتين بروه وجه  
يتنطط على الناس ! .. ما تقوم تنادى الأفندية يتسحروا ) .

\* قال محمد أفندي قبل أن يجلس ( شفتوا الحادثة بتاع النهاردة ؟ )  
ورد سيد وصابر ( لا .. حادثة ايه ؟ ) وسارع للشاويش سمير  
( حادثة العمارة ؟ ولا للعيال الحرامية لللى مسكروهم ؟ ) قال كمال  
أفندي بسخرية مشيرا الى قضية الرقيق ونطق للقاف كافا ( قضية  
الركيك الأبيض ؟ - وهز رأسه بلا مبالاة - طب ما كله بقى  
ركيك ! ) .

\* رفع محمد أفندي يده في الهواء ورد بحماس ( لا ياعم .. رقيق  
ليه ودقيق ايه ! طب ما الولد ابني بيقول انه رقيق .. يبقى ابني  
قضية بقى ! ؟ ) لا يا عم .. لا رقيق ولا عمارة .. دا في الجرنال  
بتاع النهاردة .. قضية لختلاس .. ناس تقال قوى .. وبيقولو فيه  
أطعمة فاسدة و .. ) وفتح سيد فمه ( يا خير يا جدمان ..  
تقال قوى وحرامية ! ؟ ) التي محمد أفندي عود الكبريت وقال  
منهيا الحديث ( الدنيا ملانة بلاوى يا عم ! ) .

■ وضع صابر القلة على الحصيرة ، وكان قد سمع الكلمات الأخيرة .  
فقال ( بس بيقولوا الحكومة الجديدة تحتنصف البلد ) كان سليمان  
أفندي قد وصل فقال ( حكومة ايه يا عسكرى ! انت عارف حاجة ! )  
وضحك ضحكة باهتة . ثم جلس ينظر للطعام على الحصيرة  
وسأل ( جهزتوا للسحور ؟ ) ولم يرد عليه أحد . قال سيد ( اى  
والله صبح .. لسه مية البحر مية ! ما بقتش طحينة ولا حاجة ! )  
وتسلل صوت من للركن ( ولا حتبقى ! ) واكمل سيد ( تصدق  
ياسليمان أفندي .. فاكرا يا عبد الله يوم ما كنسا رايحين  
بالعيال بتوع المظاهرات للسجن ؟ والله يا أستاذ سليمان بقوا  
يقولوا كلام ! أنا مش عارف بيجيوه منين ؟ ! .. اتارى الدنيا  
فيها حاجات ! بس مين يا عم .. ! طب دول للظاهر بايعين  
نفسهم ! ولا بتوع الجماعات أمات حقون ! .. دول قعدوا يهتنوا  
يا جدم ! ) وسأل الشاويش سمير ( الساعة بقت كام يا محمد  
أفندي ؟ .. لواحد ما غطرش من اللتعب وشرب ايه .. ) .

\* استيقظ صابر من شروده وقد اكتسى وجهه بالأسى وقال  
( بيقولوا ياكمال أفندي لنهم حيخلوا للرجالة تولد زى الستات ! -

التفت منزعجا الى محمد أفندى - حقيتي يا محمد أفندى ؟  
الله ! ايه الحكاية ! دى حاجة تجنن ! قلب كنه واخذ يتلفت ضحك  
كمال أفندى وقال ( ياد يا عبيط .. دا اسمه تحجيد للنسل  
حيقظموا خلفك ) ورد محمد أفندى ( لا يا عم .. دا موضوع ودا  
موضوع ) قاطعه عبد الله ونظر لبطنه وأتى بإشارة من يده ( الله  
احبل ! ولخلف عيال ! والله عال ! ) وضحك الجميع . لكن محمد  
أفندى بدا شاردا مهموما ، وكان صابر ما يزال هو الآخر كذلك .  
التفت نظرتهما ، وقال محمد أفندى بسرعة ( تصدق ياد يا صابر ..  
الواحد عقله بقى يودى ويجيب ! أنا قرئت مرة ان الدول الكبيرة  
يتدينوا للمونة وتخليها نحدد للنسل بالعافية ، وبيقولوا انهم  
اتفقوا مع الحكومة لو ما حدناش بالزوق .. ) قال عبد الله ( بس  
الناس بتوع الدين قالوا هم كمان ! وقالوا عشان مفيش ارض  
تكفيننا ! ) ورد للشاويش سمير مشيحا بيده ( يا عم ارض ايه  
وبتاع ايه .. دى شغلة يهود ) وصاح عبد الله وهو يضحك بالأم  
( ما توفيناش فى داهية ياصول ) وسأل كمال أفندى ( ايه يا استاذ  
محمد ؟ مالك سهمت كذا ليه ؟ ) وجاء صوت محمد أفندى من بعيد  
( والله يا كمال أفندى أنا مش عارف مالي .. أنا كنت سمعت  
مرة انهم حيحطوا منع الخلف فى الأكل والشرب ) نظر للطعام  
على الحصيرة بعين زائفة ولتمطى وقال صابر ( صحيح يا محمد  
أفندى . تصدق ! أنا كنت باعمل للشاى وكنت الاتى على وش  
للكباية حاجة كده زى الزيت ! بس ما خفتش فى بالى .. دا بيقى  
صحيح بقى .. طب ويعدين ؟ ! ) كان سيد قد أشعل سيجارته منذ  
قليل فنظر الى صابر ثم نظر للسيجارة فى ريبة ولتمتعاض وقذفها  
بعيدا ثم بصق ناحيتها ، وقال سليمان أفندى وهو يضحك ( يعنى  
مش حتكلوا ؟ ) وفوجيء الجميع بمحمد أفندى يرد بحزم وحزن  
( لا .. مش ولكل ) وسأل سليمان أفندى مستغريا ( ازاي يا محمد ؟  
انت بتتكلّم جد ؟ ) وقبل أن يجيب محمد أفندى قال صابر  
( ولا أنا كمان .. ) ونهض صابر فطيس على السلم ووضع رأسه  
على كنه ، وقال محمد أفندى وقد ازداد حزنا ( حتى للشاى ! )  
\* ترلص كمال أفندى وقال بصوت مرتفع ( بس بس .. بلاش نكد  
انت وهو .. اسمعوا للنكتة دى .. مرة ولحد كبير .. كبير قوى ..  
ماشى فى الـ .. ) وضحكوا بهرارة .  
\* كان عبد الله قد ذهب الى دورة المياه . وقال كمال أفندى وهو يمد  
بده الى الرغيف ( طب أنا سمعت بقى كلام أكيد وما كنتش عايز  
أقول لكم عليه ) استفسروا جميعا ( ايه ؟ ) وقال كانما يقذف

حجرا وكان يريد للتخلص منه ( البتاع ده بيحب السوطان للنسوان ) ونظر اليهم باستهزاء مهموه رشمهم للفرع فردوا بذعر ( ايه ؟ ! ) وسقط نصف للرغيث من يد سيد على الارض ، وقال للشاويش سمير وهو يكاد يبكي ( يا نهار أبوعم اسود ! اتارى لابت مرلتى رايحة جاية على المستشفى ومش راضية تقوللى ! - سهم قليلا ثم تابع - واترى لونها مخطوف كذا ودليما نايمة مش قادرة تعمل حاجة ! ) .

قال سليمان أفندى وهو يزدرد لللقمة الأولى ويلقى الرغيث بكتلتا يديه ( وبعينين ! احنا حنلقاما منين ولا منين يا جدعان ؟ ! ) .  
\* كانوا قد انفصلوا ، وتذكروا دلائل كثيرة لم يدركوا مدلولاتها .  
غبدات افكارهم تعمل ، وتوقفت سيارة بجانب السور ، وفجأة وجوا المامور يقف فوق رؤوسهم ، وكان سيد يقول دائما بعد أن يمر عليهم ( طب زى للقضى المستعجل ! ) زام المامور ورفس الشاويش سمير في مؤخرته فوقف الجميع ، ومد المامور يده فجذب سيد من ياقته ثم صفعه ببطء وقوة ، وقال وهو يركله ( تعالى يا بن لا .. والله لاقطع خلك ) ثم دفعه بعيدا وجذب كرسيه وجلس يسبهم ولحدا بعد الآخر ثم امرهم يرفع اللبناقد لأعلى وللجرى حوله ، وللتفت لى محمد أفندى وسليمان وكمال وقال متضاحكا ( مش عارف أنا ! ) ووعدهم بالمزيد وهو ينصرف .  
\* جلسوا ينظرون للطعام بقرف ، وظلوا واجمين . بيتما انسابت دموع صابر رغما عنه .

\* كانت المياه التى تحتجزها بوابات الكوبرى تتزاحم ، وكانت تعافركى تتخطى البوابات لى للجهة الأخرى ، وكان حديرها عاليا . بدأت خيوط النهار تتسلل ناحية الأشجار ، وكان عيد الله يرفع يده بمشقة فيمسح دموعه ، وتكاثف الصمت يخيم على وجوههم المتعبة . وقف سيد فى هدوء ، فوضع اللبندقية بجانب الحائط ثم مضى ناحية الكوبرى ، وعيونهم جميعا ترقبه ، وعندما كان يهوى ناحية الماء المنفجع . شفق صابر ، ووضع يده على فمه فسقطت اللبندقية ودفعتهم حركة فجائية . لكنهم لم يقفوا تماما . ثم شملهم الصمت مرة أخرى ، ونهض صابر تالقي بالطعام على الطريق وتشممته الكلاب بجانب السور فاتجهت تحوه ، بينما ظلت عيونهم مشحودة صوب المياه . وأقبل للباعة نحو عرباتهم ينظفونها بتكاسل واتجه الشاويش سمير نحو التليفون فتحدث قليلا باقتضاب ، ثم كتب بضع كلمات فى الدفتر واتجه نحو البوابة ، فوقف مستندا عليها ، وقد ثبت اللبندقية على الأرض ووتسع كلتا يديه على فوحتها من أعلى .

# الخروج

عبد العزيز موالى

حطمت طيور اليتيم في صدر المدينة ،  
كانت الأشجار تفزع من حديل الليل ، تضطرد المسافة  
تنتمي للظل أجسادا من الفولاذ والورق المقوى  
والخنادق تحتمى بيمامة ، خلعت غصون الأرز عن سيقانها  
واستشهدت

الأرض تقتل عاشقها ثم تفقد الحضور لى الخرائط  
ما هنا ..

لم تبصر الأحزان أبعد من حدود القلب  
باتلف الضجيج بها ، وأنسجة الفضاء تضيق :  
هذا الليل للسكنى ، وليس القلب للارتباب  
بنفرون بين الموت والأسلاك ذكوة ، ويلتزمون  
للموتى غريزتهم ، وللكهنوت لا تمضى سوى الأجساد  
نعرف أن هذا المعزن يفتقد الأطار  
نهى الأفراح للمنفى

ليغزو الجرح أطول قامة منا ، وأقرب من غروب السهل  
يبقى كمة لليتيم أن يتجشأ للغازون لا يتهاون القتلى  
يبقى كمة لليتيم أن يتجشأ للغازون لا يتهاون القتلى  
ويلتمسون فوق ساحة الذكرى ، وفوق خريطة للتيه  
خبز النفى ، يختزلون تلك الأرض في كفين  
آه ..

ثم يطردوا الزفير لى حدود للمس  
تلتهم الغريزة ما تبقى من طوقى الموت ، تنفو  
ثم تخبو

ليس عام الفيل بل عام الفجيرة  
انه التقويم يبدأ من جزيئات الحصار ، وينتهي حتى خطوط  
العدنة الأخرى

فيضرجون  
لا تتراصد الأجساد والقرميد  
بين الرأس والمتلاع فاصلة  
ومحاة غدت بيروت  
مرآة نحت بيروت  
بللورا من الأعشاب والضوضاء  
تخرج من صفات الشق والورق المون  
ندخل التكريس عارية من المتع الصغيرة  
« فتع » زينتها ، وموئل ما يصف للقلب  
ندخلها

تكون علامة أخرى  
تكون بحية الأسلاك حاضرة  
يكون البحر أو بيروت  
هذا البحر سبي بابلي  
تنتمي بيروت للوطن المهاجر  
واللوك تاتقوا ، لا ينظرون الى الفجيرة ما وراء الليلسان  
يرتلون شروطهم :  
( لسنا نجيد السبي ، بل نعتاده )

ويحولون  
ليصبح للوطن الرغبة ولحظة الايلاج  
تصبح المتع الصغيرة سادقا ، يأتي من العهد القديم الى  
للجليل :

« مبارك رب الجنود  
من الفرات الى اعالي النيل يصعد ، فوق أعمدة اللخان :  
لنسلك الأرض التي . . .  
كي تطرد للوطن الخنادق  
يدخل للوطن الحقيقية  
حاملا خبز المناولة الأخير ، وساحبا أسلاكه فيما تبقى  
من فراغ :

( ليس بين الله من وجد ويبني ، غير هذا التنيه  
لا يفضي للطريق اليه ،

# قراءة في رواية كلما عاد الربيع

د. محمود الحصري

ليست القضية قضية رواية جيدة ورواية رديئة .. فالطابع تخرج علينا كل يوم بعشرات من الروايات .. منها القليل الجيد ومنها الكثير الرديء .. ولكن القضية هي هذه الضجة الكبرى التي سبقت اصدار الرواية - التي نحن بصدد قراءتها الآن - من خلال هذه الحملة الاعلانية المكثفة بجريدة الاخبار ترؤيها لها .. في حين ان ثمة روايات جيدة حقاً تصدر دون ان يسمع احد عنها .. وان ثمة روايات جيدة اخرى لا يجد اصحابها وسيلة لنشرها ولو بطريقة الماسر - وتصدر الرواية ويتضح للقارى المتعبر انها - الرواية - بعد هذه الحملة الاعلانية المكثفة ضجة ولا فن .. ولا ينبغي ان تمر مثل هذه الرواية التي سبقت بعاصفة من الاعلانات دون ان يقول النقاد كلمته ..

وقد صدرت هذه الرواية عن سلسلة « كتاب اليوم » في كتاب يحمل عنوان « كلما عاد الربيع » للكاتبة لقبال بركة التي تعمل صحافية بمجلة « صباح الخير » . والكتاب يحوى هذه الرواية التي يحل عنوانها مع تسع قصص قصيرة .. وسوف اتصر حديثي هنا على الرواية لمدة اسباب : منها ان الرواية هي العمل الذي ركزت عليه الكاتبة بدايلاً انها جعلت عنوانها عنواناً للكتاب .. ولانها - الرواية - تستوعب الجزء الاكبر من الكتاب ، فهي تقع في ٨٢ صفحة في حين ان القصص

القصيرة للتسع ومهما التعريف بالكاتبة تقع في ٦٩ صفحة .  
ونالنا لان الكاتبة صدر لها خمس روايات من قبل ، فهي اذن  
روائية مارست هذا اللون من الأدب وتجيد السبلحة فيه ،  
ويصبح من حق النقد - بعد ذلك - ان يقول كلمته . . واخيرا  
لان القصصى للتسع القصيرة اقل بكثير من مستوى الرواية .

اعترف منذ البداية ان الكاتبة « لقبال بركة » استطاعت ان تشدني  
الى روايتها منذ سطورها الاولى . . واجبرتني على قراءتها في جلسة  
واحدة . . واعترف - ايضا - بانني بعد قراءة الصفحات الاولى اعتقدت  
اعتقادا جازما بان الرواية ستقول شيئا . . وانها تختلف عن كثير من  
الروايات الأخرى لكاتبات أخريات . . حتى انني بعد ان وصلت الى  
منتصف الرواية تقريبا بدأت أشفق عليها لهذه المحاولات المضنية التي  
تبذلها للكاتبة لجذب القارئ . . وخفت ان تنفذ هذه المحاولات فتخسر  
قارئها ولما انتهت الرواية . . وقد تبينت هذه المحاولات المضنية في اختيارها  
لهذا الطريق الأصعب في البناء الروائي . . ولا أعنى بالطريق الأصعب  
هنا استخدام تقنيات القصص الجديدة أو اقتربها من تخوم الرواية  
التجريبية الحديثة . . فالرواية - كما يبدو منذ الصفحة الاولى - رواية  
تقليدية شكلا ومضمونا . . لكنني أعنى انتهاجها لأسلوب « رواية اللقطة »  
أو « رواية الموقف » الموقف بمفناه الفني لا الايديولوجي ، الذي يستوجب  
التركيز والتكثيف والابتعاد عن الترسل والتزيد . . لكانها قصة قصيرة  
مطولة .

والرواية كلها - من هذا المنطلق - اجابة عن سؤال طرحته في  
الصفحة الاولى : « أين ذهب رفيق ؟ كيف ومتى جمع كل اشيائه وغادر  
البيت بلا كلمة ، بلا تفسير ، بل والاشد غربة ( الصواب بل الأشد غربة )  
بلا سبب » . ورفيقي هذا زوجها . . كان يعمل معها في الشركة نفسها التي  
تعمل بها . . رفضت كل من تقدم لها طالبا للإزواج عنها ، وفضلته  
عليهم جميعا . . دون ان ندري لماذا . . وإذا كان الكاتب حرا - على حد  
قول « أندريه جيد » - في تحريك شخصه فيجعل الجبل - أو الكاتب  
الراوى - يرفض هذا ويفضل ذلك . . فان لأذى ترفضه هذا التمسك في  
اتخاذ هذا الموقف وهذه السذاجة في الحوار الذي تم به هذا التفضيل :  
« بدأت الصداقة تنمو بيننا عن طريق العمل » . كان يسلم بآرائى وينفذ  
كل ما اقترحه عليه من تنظيمات ومشاريع بلا مقاومة . .

ذات يوم سألته :

- رفيق . . لماذا لم تتزوج حتى اليوم . . ؟



يفت لسؤالي .. وبعد تردد أجابني بأنه ليس واثقا من المرأة التي اختارها قلبه ستوافق على الزواج منه .. كرمته أن تقول وتلف أكثر من هذا .. فسألته بصرحة :

- هل بحث لتلك المرأة برغبتك في الزواج منها ؟

أجاب وعيناه مثبتتان في الأرض :

- لم يحدث

قلت له : يا للحق .. وكيف تستنتج شيئا من فوضى وهي ..  
ألا ترى أن الحياة تجري كالحصان الجامح .. وأن العاقل من يتشبث بجمالها ..

نظر الى فجأة وسألني بشجاعة لم أكن اتوقعها منه :

- وأنت .. لما لم تتزوجي حتى الآن ؟

أجبت وعيناي مثبتتان في عينيه :

- لأن الغبي الذي أريده .. لا يملك التجربة الكافية لطلب يدى ..

... وتزوجنا ، ( ص ٨٠ )

ولا نريد أن نقف عند ما في هذا النص من سذاجة في الحوار واستنطاق الشخصيات بلسان الكاتبة. في لغة تقريرية حادة ( يا للحق .. وكيف تستنتج شيئا من فرض وهي .. ألا ترى أن الحياة تجري كالحصان الجامح وأن العاقل من يتشبث بجمالها ) .. لكننا نشير فقط الى هذا الاختيار غير المبرر اجتماعيا وفنيا .. وإلى تصسف هذا الموقف لمجرم أدانة الزوج لتبرير أحداث القصة .. كما اشفتت على الكاتبة وأنا أشعر بمدى معاناتها وهي تستنبت بذور الشك والخوف والحيرة في نفسها ..  
فها هي القصة تقرب من نصفها .. بل تتجاوز النصف دون أن يمود رفقى ( تبدأ للرواية من صفحة ٧٣ وتنتهى مع نهاية الكتاب صفحة ١٥٥ ) وتوقعت ، ولا شك أن للقارئ المتوسس قد توقع معي ، أن الكاتبة بخطها لمفاجأة تفاجئ بها القارئ، وتنتهى بها رولييتها .. وكان مبعث الخوف والشفقة أن يضع كل هذا الجهد مجرد المفاجأة .. وهي التعة الوقتية - .. فبحث وتكد وتعانى وتتوجس الظنون .. ثم يظهر « رفقى » فجأة دون أن يحدث شئ، مما أوجت به الكاتبة الى القارى .. وأكد هذا التوقع عندى محاولة ليهام القارئ، بتصديق ما يشاع عن نواج « رفقى » من سكرتيرته « أحلام » وسفرهما معا الى إحدى الدول

العربية ٠٠ خاصة وإن الاثنین قد تقصما معا فی وقت واحد بطلب اجازة بدون مرتب ٠٠ تلك للشائمة التي تلح عليها للكتابة وتوحي بها للقارىء في أكثر من موضع من الرواية ، ساذهب الى مكتب رفقى مباشرة ٠٠ من حقى ان اعرف ٠٠ لماذا تركنى ؟ تذكرت أحلام ٠٠ سكرتيرة قسم المشتريات ٠٠ لا بد ستكون هناك ٠٠ وستسمع حديقنا ٠٠ وقد يحند النقاش بيننا وتعلو اصواتنا ٠٠ وقد اندفع مفادرة المكتب وشارة انفضب في عینى ٠ مل أترك « أحلام » تستمع بهذا المشهد المثير ٠٠ ونشمت في ؟ ! - « لا أعرف لماذا لا ارتاح لتلك المرأة ٠٠ أحلام ٠٠ منذ أول يوم تسلمت فيه عملى ( عملها ) كمساعدة لرفقى ٠٠ أبدیت تحفظاتى عليها ٠٠ قاوم رفقى وأصر فى عناد على أن يبقیها معه ٠٠ لكننى لم أخرى ؟ ! » ( ص ٨١ ) - « سألتنى سعدية بلهفة : ما الحکاية ٠٠ رفقى من أجل أحلام ؟ تلك الفتاة الشافهة التي ترن ضحكاتها فى الممرات ٠٠ ذات المشیة الخلیعة والازياء المضحكة ٠٠ أنا أوضع فى كفة وأحلام فى كفة أخرى ؟ ! » ( ص ٨١ ) - « سألتنى سعدية بلهفة : ما الحکاية ٠٠ رفقى فحدم طلب اجازة بدون مرتب ٠٠ اسمعینى جيدا ٠٠ أنت لا بد أن تعرفى ٠٠ أحلام اشاعت فى الشركة أن رفقى سیتزکک ویتزوجها ٠٠ مل هذا الكلام صحيح ٠٠ ١٩ » ( ص ٨٤ ) - « وقيل أن استطرد فى تساؤلاتى التي عید العظيم مفاجأة جديدة فى وجهى : أحلام سكرتيرة القسم ٠٠ مى ایضا تقصمت بطلب اجازة بدون مرتب » ( ص ٨٨ ) - « الذى حدث أن أحلام جاءتنى منذ أيام وفى یدها طلب الحصول على اجازة بدون مرتب ، ولما سألتها أن تضيف السبب لأن مجلس الادارة لا یوافق على الطلبات غیر المسببة کتبت بخط یدها : لمصاحبة الزوج فى رحلة عمل بالخارج ٠٠ وقلت لها : ولكنك لست متزوجة ٠٠ قالت : سأزوج قریبا ٠٠ وسفادر التسامرة فى الیوم التالى » ( ص ١٣٥ ) .

وتقع المفاجأة فعلا ٠٠ لكن قبل أن تنتهى أحداث الرواية ٠٠ ففى صفحة ١٣٩ وبعد ٦٤ صفحة من ٨٢ صفحة هى حجم الرواية يعود رفقىء دون أن یتزوج أحلام ودون أن یسافر معها الى احدى الدول العربية ٠٠ ونعلم أنه كان فى الصعيد یحاول استرداد أرضه المتقصة من عمه ٠٠ ونعلم ایضا أنه رغم هذه اللقطیة الکاملة بینه وبین زوجته یعرف کل شیء عن حیاة زوجته ٠٠ یعرف قصة علاقتها بعید العظيم بك مدیر الشركة وأنه یتسلل بها ولن یتزوجها لانه مصاب بالعجز الجنسى ٠٠ وإذا كانت الحاجة - إذن - لیست للهدف من الرواية ٠٠ فماذا تريد للرواية أن تقول ؟ ؟

قبل نهاية الرواية بعشر صفحات ، وفي صفحة ١٤٤ تحرير الراوية  
 قرص التليفون فجأة وتتصل بالمحامي : « أنا عفت الشربيني .. موظفة  
 بشركة .. اطلب تحديد موعد مع سيادتك .. افندم .. نعم .. أريد  
 أن أرفع قضية طلاق .. طلاق من زوجي بعد عشر سنوات زواج ..  
 نعم يوجد أولاد .. سبب الطلاق ؟ لم أعد أطيقه يا سيدى .. أصبحت  
 العشرة بيننا مستحيلة .. ولكن ماذا يحدث بعد هذا التوتر وهذه  
 الغضبة ؟ وبعد اتخاذ هذا القرار الحاسم ؟ لا شيء ، يخدم أحداث  
 الرواية أو يساعد على نمو الخط الحرامى فيها .. تستسلم الزوجة  
 لهولجسها .. وتروح تدبر بينها وبين نفسها محاكمة وهمية تنين فيها  
 الزوج والناس والقانون والمجتمع .. وتكون علامة جديدة أو تحاول  
 توطيد علاقتها مع « شاكى » زميلها القديم الذى رفضه زوجها لها وفضلت  
 عليه رفقى .. وتتخذ موقفا حاسما من صديقتها الوحيدة « سعدية » التى  
 باتت واضحة أنها .. سعدية - كانت تطعم فى صداقتها .. كما تنفصر  
 لنفسها من مدير الشركة الذى لتضح أنه كان يتسلى بها .. وتعود لى  
 أسرقتها تحتمى بها وتستشيرهم فى ماساتها .. تلك الأسرة التى حاولت  
 الكاتبة أن تقنعها بأنها لا تعرف عن أمر تغييب الزوج شيئا .. وتتفرغ  
 لتربية أولادها .. وتنتهى الرواية .. مجرد « حشو » من قبيل تصفية  
 الحساب .. كالأذى تشاهده فى الحلقة الأخيرة من المسلسلات التلفزيونية  
 التى تزدهم بالطول الكثيرة وسد المنافذ التى فتحتها المؤلف وكان حتما  
 عليه إغلاقها ..

وكان من الممكن أن يتعاطف القارىء مع بطلة الرواية ويشاركها  
 مأساتها .. وكان من الممكن - أيضا - أن تكون الرواية جيدة لو أن الكاتبة  
 تخلصت من العيوب الفنية التى أفسدت عليها عملها .. ولتى يمكن  
 تلخيصها فيما يلى :

✱ لم تستطع الكاتبة تبرير تغييب زوجها فنيا .. أو انقطاع أخباره  
 فجأة .. وجعلت من تغييبه وسيلة ساذجة لتبرير موافق الرواية ..

✱ افتعلت الكاتبة مصادفة مملوجة جمعت بين مطالبة الزوج وسكرتيرته  
 فى وقت واحد بلجاجة بحون مرتب .. وتردد ذلك فى الرواية لربط  
 بين تغييب الزوج وطلب الإجازة .. ليتم لها نهضة الجو واستعداد  
 القارىء النفسى لقبول أحداث الرواية ..

✱ لا يستطيع القارىء أن يفتن بجهل أسرة « عفت » وأسرة « رفقى »  
 بما حدث بين الزوجين وهما يعيشان فى مدينة واحدة .. ورفقى لم  
 يغادر البلاد ! ..

✱ نصف المواقف الكثيرة التي لا تتضمنها الرواية .. كالموقف السذى  
سقناه والخاص بالاتفاق على الزواج .

✱ انطاق الشخصيات بلسان الكاتبة في حدة وفي أسلوب انشائي ..  
وفي الموقف الذى سقناه دليل على ذلك .

✱ لم تستطع الكاتبة التخلص من الزوائد والاستطرادات والترايدات  
الكثيرة التي حشت بها روايتها دون مبرر ففى مثل الحوار الذى دار  
بين الرواية وابنتى عبد العظيم بك .. ومثل حشر صديقها للتقديم  
« شاكى » فى الرواية .. ومثل التثرة الكثيرة التي دارت بين زملاء  
عفت فى المكتب .. ومثل الحديث الذى دار بين عفت وزوجها عن  
بيجماليون ..

✱ لغة السرد الحادة واللغة الخطابية والتقريرية التي انتشرت كثيرا فى  
الرواية مثل قولها : « اختلفنا كثيرا .. رفقى وأنا حول شخصية  
بيجماليون .. كان رفقى يراه على حق فى تحطيم تمثاله الجميل بعد  
ان تمرد على خالقه وتكر كجيميه .. لما انا فكنت ارى تمرد التمثال  
ثورة على الزيف ورفضاً للسيطرة » ( ص ٧٩ ) - « يا لقسوته ..  
يا لقسوة الرجال عندما يحقدون » ( ص ٨١ ) - « الآن أستطيع  
ان اواجه الدنيا بصدر مفتوح .. واتقول للجميع لا تروا لحافى ..  
لما عرفت الحقيقة اما انتم فما زلتم تفوضون فى وحل الالهام »  
( ص ١١٢ ) - « زوجى الذى اخترته كان رجلا غريبا .. مملكتى كانت  
من القش فتناثرت مع اول عاصفة واجهتها وتركنتى عارية للوذ ببقية  
كرامتى حتى لا اغرق فى طوفان المجهول » ( ص ١١٨ ) .. وغير هذا  
كثير ..

✱ فى اطار الشكل يأتى تناوب السرد بين ضمير التكلم وضمير الغائب فى  
كامل حاسم غير نابع من صميم التجربة ودون ان يوظف توظيفاً حياً  
يجعل هذا التناوب خيطاً فى نسيج التجربة ..

✱ مضمون الرواية مستهلك .. فلم تخرج عن ذلك الموضوع الاثير لىدى  
كاتباتنا والذي يدور حول الحب والزواج والطلاق .. على أننا  
ما كنا نود الإشارة الى ذلك .. وما كان لنا ان نفصل بين الشكل  
والمضمون .. فقط لو ان الكاتبة تناولت هذا المضمون بروية جديدة  
او من خلال معالجة فنية متقنة .

شعر

# أوجاع حلم يبارز صوت البئر

جمال محمد فرغلي

نفوك ... كيف يحيلون عيون الخضرة على ؟  
بدخلها السياح فتتمطى تمعا أو ... خجلا ... في ازهار الخوف المائية  
وجهك ... واجهة المذن الحضرية  
ملكا ... مذ كانت حوريات الملكة الزرقاوية  
للأطفال نشيدا قوميا  
كأس الشمس السرية  
اثمار الحسن النامية يجيد عروستنا  
مشقة بالخصب وبالبقرات للسبح  
- هل بدوى أنت ؟  
- أنا منها مروج ازاهرى ... وحقول عصافيري  
وخيلولى البرية ... ومدى قنديللى  
فبض كلام الله ووحى صمودى أبطار مسرتنا  
أقداح الثباى إلى اللضيف وليلة عيد حصاد مجرتنا  
- تلك سجلاتك صومعة ... تشرب نخب هوائك  
في برد مطاراتك

لن نوقظ فيك ونوقظك ان تسقط  
 بر تأخذ رهن سقوطك احلاما ... تضحك  
 اخرج عبر الصهد اعيص مع التذكارات الورد  
 ارفع ... كاس الدمشة ... اعلن .. بشرى ريحك  
 عتقوا ... ذلك صوت ضالك ... وجنونك  
 اغلق ... حانة خوفي ... اسقط في تفديل الخضرة  
 نهر اغانيك قميص هداك فارتد بصيرا  
 اجمع ... اضحك ... التهم دروب حولنا  
 تشرق ... بشماص نبوتها ... فتضي الاسوار  
 وتوزع ماء الاعياد القمرية فوق رؤوس للنخل وفوق الازهار  
 تاخذني من حلمي الملقى في البئر وآه  
 جاد شرابا لسولنا ... وهولنا لقرانا  
 وتصيرين يماما ... واريجا شفافا ... شد خطانا  
 انهمر عليك حنانا وجدا يحلم بالانفلات الى نافذة جبينك  
 تنحسر رمالي في .. ليتاع خيولك  
 آه ... لو اخذوا اسمك مني ثانية  
 نطقوه بكلمات ليست عربية  
 نخلى يتحدى كل المدن للشوكية  
 ننمو طفلا يبطل بماء الاحلام  
 تفتحنا ابواب مدينتنا  
 في الشطر الايسر قلما وكتابا ... والايمان شمسا وحمام  
 اعلن ... فوق جبال الصهد ( لن اتركها ... تذهب .. ثانية عنى  
 العين يمين والحزن بحزن  
 وللرأس يرأس وللحاس بكاس  
 من يتطوع ... كي يلتقى فوق اللطيف الموت  
 بضربة سيف سيموت الموت )

# غضب

ابتهاج سلام

- ١ -

للجدار لا يزال عاليا بعد ، مطلقا لسانه ، ولناقوس يدق كالمتاد صباح كل أحد .  
 الراحيات يهرولن في الفناء ، يباركن الأب بعد أن يقمن بتقبيل يده .  
 - قلت اخفضي وجهك ، قبلى يد أبينا ، انت مازلت صغيرة بعد ،  
 ولسوف يمنحك للبركة .  
 الجدار حائل بينى وبينك .  
 دققت بكلتا يدي ، دفعتي الحراس بعيدا ، تعبث ، فتشت عن مطرقه .  
 ضغط الكف يشد على راسي الصغير الذى يتلملح مع صياح أبى :  
 - انزلى على ركبتك ، اركمى ، واطلبى الصفع لتخلفك عن الحضور ،  
 اركمى ، فتنطرد الارواح الشريرة من قلبك .  
 الأرض باردة ، وثوبى لا يغطى ركبتى ، وفناء الكنيسة صحراء  
 ممتدة .

- ٢ -

انتزعك الحراس من قلب الحفه في منتصف الليل ، لم تبق الا راحة  
 للكتب والافه ، حين ارادوا اغتصابها تشبثت بالارض .  
 للجدار لا يزال قائما ، ساكنا كالوت .  
 وصوت يهمس دخلنى :  
 - سهوت ، سهوت يا لبتى عن طلب البركة ، لكننى لا احب بولى ،  
 واليد لا تزال ممتدة تتجمد انتظارا .

- ٣ -

صوبت المطرقة الى قلب الجدار ، ضربت بملء عافيتى ، فامتد الأفق  
 الوانا ، ونقش للهواء على جبين النهر ورودا واطفالا .  
 ضحككت عين الشمس ، فكف للنفس الحزين عن الاتزواء ، صار فتيا .  
 تمدد ، حتى كف لناقوس عن الدق .

## عن شعراء السبعينيات .. الحداثة بين إرهاب الماضي ونفط الحاضر

### أحمد طه

إن نطرح هنا سوى جانب واحد من جوانب التخريب الواسع الذي تنهض به منظومة متكاملة من دعاة التخلف ورسد الماضى وأموال النفط ، بل أننا سنقتصر على الحديث عن قضية تتشابه وتتصل بغيرها من قضايا النبهاء المعرفى والإبداعى فى مصر ، وهى قضية الشعر المصرى الراهن ، وموقف نقاد هذه المنظومة منه ، ومن شعراء هذا الجيل الذى أطلق عليه جيل السبعينيات الشعرى .

نطرح قضية الشعر للراهن لكون الشعر - وخاصة فى البلدان الناطقة بالعربية - هو الفن الذى يمثل موقفنا منه محصلة لولفتنا تجاه قضايا أكثر للحاحا فى واقعنا المعاش ، سواء على المستوى الفكرى أو من خلال الممارسة العملية .

**فيالشعر :** يمتحن موقفنا تجاه التراث العربى لأن الشعر هو الفن الوحيد الذى يمثل هذا التراث ، والذى بدأ به واستمر طوال تاريخه الفن الأقرب إليه والأكثر تأثيرا - سلبا أو إيجابيا - به ، كما أنه الحلقة الوحيدة من الإبداع الفنى التى لم تنقطع طوال تاريخ اللغة العربية .

**وبالشعر :** طرحت قضية تلقى الفن والصلاقة بين الإبداع عموما والجمهور وهى قضية - بالقطع - ليست شعرية فقط ، بقدر ما هى سياسية وخاصة فى بلد متخلف ) .



وبالشعر : أمكن نقل قضية الحداثة والملاقة مع الغرب من مستوى التجريد الى مستوى التحقق والعمل ، وهي ايضا قضية ليست شعرية فقط ، حيث انها القضية التي شغلت كل اجيال مصر المعاصرة من المبدعين والفكرين بداية من جيل الطهطاوى وحتى هذا الجيل .

ولن نزيد . رغم أن هناك قضايا عديدة فجرها الابداع للشعري وغوتشت وطرحت من خلاله ( مثل الملاقة بين الفن والدين ، وتطوير اللغة ... الخ ) كما أن هذه القضايا - او بعضها - شغلت من قبلنا اجيالا عديدة ، ولم تخفت حدتها الا في عصور الانتحطاط التي كان شاعل الفن الرئيسي فيها ، اعادة انتاج ما سبق من ابداع دون التطلع الى الاضافة او التغيير .

لقد اصبح الشعر ، هو الفن الذي يقفز الى الذاكرة ، كلما ذكرت أزمة الحداثة ، رغم أن الحداثة تمثل أزمة مجتمع بكامله لا أزمة الشعر فقط ولعل هذا ما جعل من الشعر «نخب يوسف» ، الذي علق عليه للسياسيون ، ورجال الدين ، ونقاد المنظومة الجديدة . هزائمهم وجمودهم وضحائهم ، حتى انهم - من خلال لا وعيهم للنخبوي والمتعالي - بادلوا للشعراء الواقع ، وجعلوا من واجب الشاعر ، توعية الجمهور وتربيته والتحدث باسمه ونياية عنه « والتعبير عن افكاره بلفظه نفسها » بينما وظيفتهم هم ، أن يكونوا حاجزا بين الجمهور وبين الشعر ، أن يكونوا « شرطة فن » تمسك بأفنية الشعراء كلما جاوزوا الطول والمحد والمفهوم . ناسين أنه « لم يعد ممكنا ولا ينبغي أن يكون ممكنا أن نكون شرطة فن ، وإن ندعى الحديث عنه » (٢)

ولم نحاول من قبل كشف مواقع نقاد المنظومة الجديدة من رسل التخلف ودعائهم لانهم جعلوا من « صحافة التسلية » منابرهم الى القارى ، انفضى ، ولم يتوجهوا « ببضاعتهم » الى القراء المصريين الا مؤخرا ، بعد أن أوشكت مرحلة النفط على الزوال ، وبعد أن تم استهلاك هذه البضاعة في البلباذن النفطية ( التي انتجت خصيصا لها ) ، وعندما نتناول أطروحاتهم - التي استهلكنا مرارا - نحن لا نقيم حوارا معهم ، وإنما نتوجه الى قارى قد تضلله أمور عدة نوجزها في الآتى :

١ - بعض هؤلاء النقاد سبق له الدفاع عن شعر التفعيلة في الخمسينيات والمئتينيات .

(٢) رولان بارت - الخد والحقيقة - مجلة مكدونالد العدد « ٢١ » .

٢ - يحتل بعضهم مواقع بارزة في المؤسسات الثقافية أو الأكاديمية في مصر أو في البلدان النفطية .

٣ - بعضهم ينتمي إلى قوى المعارضة - سياسيا - خاصة المؤسسات ذات الصبغة اليسارية أو الليبرالية .

ومما يزيد من خطورتهم الآن أنهم يتخفون موقفاً وسطياً يبحر متنبواً في ظاهره ، خاصة وأنهم يعملون في أرض حريتها لهم أجهزة للقمع البوليسية والأبديولوجية طوال السبعينيات ، مما يجعل من أطروحاتهم وكأنها خطوة إلى الأمام بينما هي - في الحقيقة - خطوات واسعة إلى الخلف ، ما كان يمكن لأيهم لتجاوزها .



يتفق نقاد المنظومة الجديدة عند التحدث عن « الجمهور » مع أكثر الحكام فاشية واستبدادا وتخلفاً ، للحكام يتحدثون عن « الشعب » بصيغة الكل - المنسجم العام ، ويرفضون اعتباره طبقات لها مصالح متناقضة . هؤلاء النقاد يرون الجمهور كائناً غيبياً - تجريبياً - مطلقاً ( وهو في العادة يتفق مع سائر أطروحاتهم لأنهم خير من يعبر عنه ) حتى أصبحت هذه اللفظة « الجمهور » إلى « الشعب » من أكثر ألفاظ العربية اللباسا وغموضا خاصة إذا اقترنت بمجالي الأدب أو الفكر السياسي .

هذا الكائن الخرافي ( الجمهور ) ، هو اللجأ أو الملاذ الأخير لهؤلاء النقاد ، يستغيثون به عندما تخونهم أدواتهم للنقدية المأجزة أمام نص جديد غامض ، يبدأ فور ولادته في التهام خيراتهم من الرقي والتعاويد المتينة :

( المضمون الثوري - الشحنة العاطفية - الشعور المتدفق - الشاعر الواجد - المعطف التاريخي - الواقعي - الحقيقي - الروح الأصلية للتراث - للقيم العربية - الوزن - الثقافية الموضوعية - الصياغة - جيد - ردي... الخ )

هذا المعجم « للنقد » الذي جاوز مصر ، واعتصرته صحافة التسلية طوال عقدين من الزمان ، هو الذي يحاول أصحابه تطعيم الشعراء ، وتعليم الجمهور في وقت واحد ! بل وتأسيس نقد عربي أصيل ، دون الحاجة إلى استيراد معارف الغرب بينما يمتلك تاريخنا العربي بأمثاله ، هذا « للنقد » سيمنحهم من اكتشاف الجيد من الردي ، والأصيل من الزيف ، وبالتالي يمكن تقييم الشعر والشعراء بميزان لا يخطئ !

كان يمكن للنقاد - ولا نقصد نقاد صحافة التسلية - أن يساهموا بشكل فعال في التقريب بين القراء وبين القصيدة الجديدة ، ليس بتناولها ، وإنما بتناول ما سبقتها من شعر ، حل تحم هؤلاء النقاد قراءات تنتمي

الى النقد الادبي للحديث لشعر صلاح عبد الصبور او احمد عبد المصطفى حجازى او محمود حسن اسماعيل بل هل قدموا هذه للقراءات للشعر الجاهلى او الاسلامى بعيدا عن المقالات المدرسية والصحفية التى لم يدخلها التجديد منذ عشرات السنين ، والتى اعتمدت بشكل اساسى على ما خطه نقساذ الادب الاحمدين .

ولعل ليراد هذا للنص الذى كتبه « طه حسين » فى العشرينيات يكشف لنا الى اى مدى يعيد نقاد المنظومة الجديدة عجلة التاريخ الى الوراء الى عصور الجمود والانحطاط التى يمكنهم فيها ان يكونوا نقادا :

« ولا ينبغي ان تخدعك هذه الألفاظ المستحثة فى الأدب ولا هذا النحو من التأليف الذى يقسم التاريخ الأدبى الى عصور ، ويحاول ان يدخل فيه شيئا من الترتيب والتنظيم ، فذلك كله غفابة بالقشور والاشكال ، لا يمس لللباب ولا الموضوع » .

« فما زال » امرؤ القيس « صاحب » قفا نيك « ، وطرفة صاحب » لخولة اطلال « وعمر بن كلثوم صاحب » الامبى « ، ومازال كلام كلام العرب فى جاهليتها واسلامها ينقسم الى شعر ونثر ، والنثر ينقسم الى مرسل ومسجوع ، الى آخر هذا الكلام للكثير الذى يفرعه انصار القديم فيما يضمنون من كتب وما يلقون على التلاميذ والطلاب من دروس . هم لم يغيروا فى الادب شيئا ، وما كان لهم ان يغيروا فيه شيئا وقد اخذوا انفسهم بالاطمئنان الى ما قال القدماء ، واغلقوا على انفسهم فى الادب باب الاجتهاد كما اغلقه الفقهاء فى الفقه والتكلمون فى الكلام » (٢)

هل تغير الآن شيء مما ذكره طه حسين ؟  
ما زال نقاد « المنظومة الجديدة » يلوحون بعملية امرؤ القيس ، ولجراس الفراهيدى ، وابجدية سيبيويه ، ولم يحاولوا الاضافة لانها تستلزم هضم وتمثل ما سبق بالاضافة الى ما جد ، وجعلوا من اللغة كائناتا لبدنيا وسمديا لا يطوله الجديد ، بل على الجديد ، ان يبادر الى دخول سجن اللغة الذى اتقوه ودخل اسواره يمكنه ممارسة الحرية! حرية الابداع ، تحت حراستهم ، ورقابتهم ، اما الذين يعارضون ابداعهم خارج هذه الاسوار ، فان

(٢) فى الادب الجاهلى - طه حسين - دار المعارف ١٩٦٨ ، ط ٩ ، ص ٦٢ .

رجالهم من « شرطة الفن » قادرون على التتكيل  
 به وتفتيق التهم المقاتلة اليه ، لان الخروج عن  
 اسوار اللغة هو قضاء عليها واللغة هي وسيلتنا الى  
 فهم ديننا ، اى انها وسيلتنا الى الله ، لذلك  
 فان من يعيث بها ويحاول التريض بصحتها  
 خارج السجن الذى اقامه الاقمنون وتوارثوا هم  
 « نقاد المنظومة الجديدة » حراسة اسواره ، هذه  
 المحاولة وامثالها ليست فقط جريمة من جرائم  
 الادب ، بل هي كبرى الجرائم التى يختص بها  
 الدين - لانها كفر وزندقة وان ارتدنا لباس  
 الشعر .

وفى التقديم اتهم المجددون بالشعوبية او للزندقة او كليهما الآن  
 استبدلت الشعوبية « بالفكر المستورد » وبقيت تهمة الزندقة ، لأن الدول  
 تتغير والامبراطوريات تزول وتتبدل ولكن اللغة العربية لا يزيدا كر  
 انقضاء ومر العشى الا قداسة وجلالا يجعلانها تنشبت بالبقاء وتمشى الى  
 الخلود (٤) والسر فى ذلك « راجع الى الدفاع عن الفرقن ، لان الدفاع عنه  
 لكونه أصل الدين ومستقى العقيدة يستتبع الدفاع عنها ، لانها السبل  
 لى فهمه ، بل لانها السبيل الى الايمان بان الاسلام دين الله ، وان  
 القرآن من عنده لا من وضع النبى واصحابه » (٥)

لهذا السبب بقيت تهمة الزندقة ( الاحاد ) ان يحاولون المساس  
 بفواعد اللغة أو بظواهرها الابداعية القديمة ، لانها لغة الله لا لغة البشر ،  
 واى محالة لتطويرها ، تعنى تجريد صفة الكمال عن الخالق ، اى الكفر به ،  
 لذلك يدمشنا فى بعض الاحيان ملاحظة ان تهم بشار أو أبى نولس أو أبى  
 تمام أو المتنبى ما زلت قائمة ، وبنفس اللفاظ تقريبا ، حتى أصبح تاريخ  
 تلك اللغة تكراريا ودائريا كتاريخ اصحابها .

لذا أصبح من الضروري ان نحطم « باستيل اللغة » الذى يقومون  
 بحراسة اسواره ، اذا اردنا ان نكتب لمصرنا ، وان نعيشه ايضا لان لغة  
 الكتابة يجب ان تكون لغة المكائن ، لغة للجنس لا الدين ، لغة العلم  
 لا الذكورة ، لغة للعصر لا لغة للسلفى ، مهما كان مقدسا ومجيدا .

(٤) ملاحظ من شرح اللغة العربية - د. احمد نصيف الجنابى - وزارة الثقافة  
 والاعلام ، بغداد ١٩٨١ ، ص ٦٥ (مسلسلة دراسات) وتم (٢٥٦) .  
 (٥) نفس المصدر ، ص ٦٧ .

في الماضي كان للشعر كلام العرب ، ديوان العرب ، بالشمر ( أو بالنظام ) حفظ العرب علومهم ، ودونوا تاريخهم ، وهم بمد تكوين الامبراطورية وامتزاجهم بشعوب تفوقهم حضارة وعلمًا ، لم ينسوا تراث جزيرتهم الوحيد - الشعر - فنونهم وزادوا عليه وشبهوه ، وجعلوا منه كتابًا مقدسًا آخر - وهم الذين علقوه من قبل على أستار الكعبة المقدسة ! بل أنهم حاولوا أن يجعلوا من شعراء الجاهلية مسلمين قبل الاسلام ليضفوا عليهم المزيد من القداسة ، حتى جعلوا على من يريد الشعر ويرغب في الخوض فيه أن يحج الى صحاريهم ، ويهيم في وديانهم يجالس أصحاب المضارب ويحفظ عن الرواة - وأكثرهم ممن احترف النخل وبرع في تزوير الشعر - حتى يستقيم لسانه ويقرب من لغة شعراء الجاهلية ، ووجدان شعراء الجاهلية ، وحياة شعراء الجاهلية حتى وجعنا الشعراء من أهل المدن يصدرون قصائد مدح ببيكاء الاطلال والمضارب والتحدث عن نوقم وجمالهم والتغنى بشجاعتهم ومضاء سيوفهم تمامًا كما كان يكتب الشاعر الجاهلي ، وكان الخروج عن هذا النظام ، الشمرى تقابله حملات نفعية ترغ - أيضا - علم العروبة واللغة والدين ، ذلك ان العربي الغازي لم يكن يرى في الدين الجديد - الذي يمكن لغيره اكتسابه - وسيلته الى السيادة ، بقدر ما يرى في جنسه العربي السامي وسيلته اليها ، لذلك فقد أصبحت حياة العرب في الجزيرة قبل الاسلام هي النموذج الذي لم يستطع العربي تجاوزه رغم دخوله في الدين الجديد ، وفتحته للبلدان تحت رايته ، وعيشه في المدن المتحضرة ، كل ذلك لم يغير من نمط حياة العربي فظلت قيم البداوة هي السائدة ، بل أنهم جعلوا من الشعر للجاهلي وسيلتهم الى فهم القرآن وشرح ما صعب من معانيه وقصصه ، واضفاء الصديق على الفاظه وحوادثه ، ولم يفعلوا العكس ، كما لاحظ ذلك « طه حسين » (٦) لذلك أصبحت الجزيرة العربية حتى بعد ان أصبحت امليما من اقاليم الدولة الجديدة هي اصل العلوم والفنون والديانات ، على الشاعر ان يتوجه اليها ويستوحى ما كتبه شعراؤها للقدمى ، وعلى العابد أو الفقيه للتبرك بها . وامتحان معارفه في الحديث واللغة والفقه على يد شيوخها من البدو وأحفاد الصحابة أو التابعين - ان وجدوا - « وهذا ما يفسر لنا السر في ترتيب العلم ترتيبا تنازليا من عهد النبي فزالا من الصحابة الى التابعين ثم تابعي التابعين ، وهكذا في طبقات تنازلية يقل حظها من المكانة والعلم والتقدير كلما بعدت عن عهد الرسول ، وما هذا الا كنتيجة للصورة التي وضعها أمل السنة للتطور المتدهقر ، ابتداء من الرسول » (٧) ويمكننا ان نزيد ان هذا التطور يبدأ في الشعر من العصر للجاهلي هذا « للتطور المتدهقر ، يحاول

(٦) رابع « في تلذذ انبهي » طه حسين .

(٧) من تاريخ الاجاد في الاسلام - عبد الرحمن بنوى ، ص ١٦ .

فرضه على الشعر نقاد المنظومة الجديدة فإذا كان الشعر عموديا ، وجب أن يكون النموذج أصحاب المقاتلات ، وأن كان تفعليليا فإن النموذج هو شعراء ، فما يسمى بجبل الرواد للسياح وعبد الصبور واللبائى ونازك ، الخ .  
من أصحاب المقاتلات الجديدة .



إذا كان الشعر الجاهلى ، هو النموذج الاكمل للشعر المصودى ، وشعر التفعيلة - فى الخمسينيات والستينيات - هو أيضا النموذج الاكمل للشعر الحديث ، فإن هناك بالتأكيد ما هو مشترك بين الجيلين ، لا من حيث النص للشعرى فقط وإنما من حيث الظروف التاريخية التى أدت الى اعتبار هذين الجيلين من الشعراء « نماذج » لكل كتابة شعرية لاحقة ، هذه الظروف وإن كانت تختص فى دراستنا بأثرها فى الكتابة والشعر ، إلا أنها فى الحقيقة تشمل مساحات شاسعة فى كل مستويات المعرفة ، إذا تطلعت بمجموعة من البشر لانتسبوا - ولأحقاب طويلة - الى لغتهم ، أكثر مما انتسبوا الى حدود جغرافية أو سلطة سياسية .

لن نزيد إذا ما عرضنا نماذج من القصص أو الاخبار التى تؤكد اعتداد العرب بالشعر الجاهلى الى درجة التقديس ، حيث ظل هذا الشعر هو الصلة الأقوى والأبقى بوطنهم الأم ، للوطن المقدس الذى خرجت منه الرسالة الى البشرية كلها ، ولن نزيد إذا ما قررنا أن هذا الشعر أكثره منحول وأقله حقيقى ، وإن هناك قصائد كتبت فى المصور اللاحقة عليه تفوق قصائد هذا الشعر « النموذج » إذا قسناها بمقاييس نقاده ومنظريه ، كما أن نزيد أيضا إذا قررنا تلك الحقيقة بخصوص الجيل الأول من شعراء التفعيلة .  
وهى أن ما كتب بعدهم يفوق شعرهم عمقا وجمالا ، ورغم هذا ظل هذا الشعر أو ذلك هو النموذج الذى يجب أن يفتقى أثره الشعراء من بعده ، غير أن هذا التقديس الذى يصاحب هذه النماذج لا يحمل وزره الشعر بقدر ما يحمله الظرف التاريخي الذى جعل من هذا الشعر أو ذلك نماذج للكتابة ، أبدية ومطلقة .

لقد بدا عصر التدوين بتدوين الشعر الجاهلى جنبا الى جنب مع تدوين الحديث والسنة ، وفى الوقت الذى عكف فيه الفقهاء والمشرعون على استنباط أصول الفقه والشريعة ، عكف رواة الشعر ونقاده على استنباط الانس للجمالية لهذا الشعر واستخرجوا ما يمكن اعتباره « البيان الأول » للشعر العربى بعد أن توصلوا الى بنائه الموسيقى العام واستنبطوا أو « شخّبوا » ما خرج على هذه القواعد ، واعتبروا المستبعد « منحولا » ، بالضبط كما فعل الفقهاء والرواة بالنسبة للحديث والسنة .

وكان السبب الرئيسي الذى جعل من هذا الشعر نموذجا لكل كتابة شعرية لاحقة هو مولكبة تنوينه وتنقيده لنشوء الدولة العربية وامتدادها شمالا وشرقا وغربا لتصبح لكبر لـمـبراطوريات ذلك العصر .

يؤيد هذا الافتراض أن التنوين لم يشمل شعر الجزيرة العربية بكامله ، بل اقتصر على جزء منه ، وهو ما كتب بلهجة قريش ولغتها ، ( أى بلغة القرآن ) بل أن التنوين اغفل كل ما كتب في صدر الدعوة باستثناء الشعر للدعائي المؤيد لها ، وهو ما يؤكد أن تنوين هذا الشعر ثم اعتباره نموذجا لما سيتلوه من كتابة ، لم يكن سوى استكمال للبناء الايديولوجى للدولة العربية ، ولم يصدر - في الحقيقة - الا عن دواع سياسية في المقام الأول .

مرة أخرى يولكب نشوء دول التحرر الوطنى ، وطفىائى الفكرة القومية ، ظهور الجيل الأول من شعراء التفعيلة ، الذين سرعان ما تبنتهم الانظمة الجديدة ، ومى في سبيلها الى بناء ايدىولوجية قومية تولكب نطلعاتها وتمبر عن سياساتها ، التى تمحورت حول « احياء » القومية العربية ، بعد اضفاء بعض الرقوش المصرية عليها ، مثل الاشتراكية والليبرالية والفاشية ، وبعد ان عجزت الطبقات البرجوازية المهترئة - في المنطقة - عن التطلع الى الحاضر ، واغلق المستقبل تماما امامها ، وبالتالي لم يعد هناك سوى الماضى ، الذى يمكنها - خلال اعادة انتاجه - من انتاج شروط جديدة ايضا تكفل لها الاستطالة في زمان لا تمت ليه بصلة .

في سبيل بناء ايدىولوجية هذه النظم القومية ، بما يستتبعه ذلك من انتاج ادب جديد ، كان ترحيب هذه النظم بهؤلاء الشعراء واغداق الازلقاب الفضفاضة عليهم ، فكان منهم الرواد ، والثوار ، كما اطلق على حركتهم اسم « ثورة » الشعر للحديث !! ، واغفلت كافة المحاولات والحركات السابقة على هذه الحركة ولتى مهدت لها ، تماما كما اغفلت سائر الحركات والنضالات السياسية التى أدت الى صعود هذه الانظمة الى مقاعد الحكم .

عكف نقاد هذه الفترة على درس شعر جيل التفعيلة الأول وكان « بيان للكتابة العربى الثانى » ، الذى أصدره هؤلاء النقاد ، وبه استكملوا « البيان الأول » ، أو « جددوه » ، وطمسوا عصور الكتابة المحيية الطويلة واعتبروها « عصور انحطاط » لأنها ايتعت عن محاكاة للنموذج القومى العام (أ) وابتدعت كتابة محيية أو شعبية ، وبذلك اغلقت الدائرة التى

(أ) (أ) صود « بالنموذج القومى » أو « الكتابة القومية » ، هو النموذج « القومى »

لكل المجموعات والكتابات والام المكتبة بالعربية ، ول الطرف المضاد تقع الكتابة المحيية التى تمثل كل تجمع أو بلد واحد بغضائه وتراثه وانماط انتاجه .

بداها البارودي بما سمي عصر الاحياء ، وكان البيان الثاني ، هو أقصى ما يمكن أن تصل إليه ، وبمدها انفجر هذا البيان ، وكتابه ، ومنظروه . في أمل من ثلاثين عاما من عمر اللحظة الأخيرة من عصر الاحياء .

كان انهيار البيان الأول ، للكتابة العربية تدريجيا ، ومواكبا لتطل الدولة المركزية في بغداد ، بعد أن اكمل مساره ، ولنتج تراثا يحمل خصائصه ، ضمن تراث الانسانية الخالد ، واكتمل هذا الانهيار بخلبة للنماذج المحلية الابداعية في اقاليم الدولة الاسلامية ، حيث طرحت هذه الامم لبداعاتها - بعد استيعاب وحض العربية - التي قدمت منذ البداية فنا يحمل ارماسات مخالفة للنموذج الجاملي المقدس عربيا ولعل ظهور الموشح في الاندلس ومصر والعراق وكذلك الازجال والقصص والشلاحم الشمسية ، التي تمزج بين موروث هذه الامم والثقافة اللوئدة ، كان هذا المزج مؤثرا للمنهاية الحقيقية لكتابة النموذج القومي للواحد ، ودخول عصر الآداب العربية المتحدة ، التي تغطي كافة امكانيات هذه اللغة التي لم يستطع عرب الجزيرة للتعامل معها ، ربما لارتباطها بلغة الدين ، والقديسية التي اضماعا عليها هذا الارتباط ، وربما للنمط البدائي الذي عاشه بدو الجزيرة طوال تاريخهم وانفلاتهم دلخه .

وقد نقل لنا ابن خلدون ( ت ٨٠٨ هـ ) هذه الحقيقة وسجلها بقوله : فلا يشعر الاندلس بالبلاغة التي في شعر أهل المغرب ، ولا الغري بالبلاغة التي في شعر أهل الاندلس والشرق ، ولا المشرق بالبلاغة التي في شعر أهل الاندلس والمغرب ، لأن للسان الحضري وتراكيبه مختلفة فيهم ، وبكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته وذائق محاسن الشعر من أهل جلدته ، (١) .

اما انفجار البيان الثاني ، فلم يستغرق سوى جيل واحد . وهذا ما يدعش البعض ، لأن المدارس الجديدة في الادب تظل قائمة وتحتل تدريجيا وتتحول الى تراث أو ماض بعد أجيال عديدة ، ولكن قيام هذه المدرسة على لنقاص الماضي الميت ومحاوله لحيائه في غير مساره التاريخي ، جعل من نهايتها امرا موهونا بأول صدمة تنالها ، وكانت هذه الصدمة في ١٩٦٧ ، التي صمرت تمامها هذا للنموذج ، وكانت تشبه بذلك ، ضربة المنول لبغداد قبلها بقرون عديدة .

(١) تاريخ العلامة ابن خلدون - المجلد الاول ، ط ٢ ، ص ١١٦٨ - ١١٦٩ -

مكتبة الحرية ودار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٦٧ ( بدون محقق ) .



لقد اطلق المنظرون للبرجوازيون . على بداية تكون . بيان الكتابة  
 الثاني ، اسم « عصر الاحياء » وهو ما يؤكد رؤيتهم تجاه الحضارة  
 الاسلامية القديمة ، من انها لا يمكن أن تتحول الى ماضى ، يكون بمثابة  
 « جفر » للحاضر ، ولكنها ابدية وسرمدية وحاضرة أبدا ، وإعادة الحياة  
 الى الأمة العربية أو « احيائها » يرتبط بذلك « التطور المتقدم » ، يرتبط  
 بإعادة انتاج الماضى مرة بلباس « ليبرالى » وأخرى بزي « اشتراكى »  
 وثالثة « بحقال » قومى ، حتى أصبحت تجارة الماضى فى الملاذ الاخير  
 لفكرى هذه الطبقة ، حتى وان بدأت حياتهم بنقد هذا الماضى ومحاولة  
 تجاوزه ، ومن الصعب أن نجد مفكرا أو مبدعا - طوال القرن الاخير -  
 لم يجعل من العودة الى حقيقة الماضى « صك غفرانه » الذى يكفر به عما  
 اقترفه فى بداية حياته ، من ايمان بافكار ليبرالية أو اشتراكية ، ومن  
 لم يفعل ذلك ظلت لعنايتهم تطارده أو تطارد آثاره ولو بعد موته بعشرات  
 للسنين .



اما كتاب الصف الثانى والثالث من تحول امكانياتهم الابداعية  
 او العلمية بينهم ، وبين للفوز بجزء ، ولو ضئيل من تجارة الماضى للرابحة .  
 فهم يكتفون بموقع « الجوقة » التى تردد ما يقال نظير بعض الفئات التى  
 يتركها لهم كبار المتشددين ، وتدمدم بها انظمة النفط الاستبدادية  
 ونظيرتها من الانظمة العسكرية . هذه الجوقة تكتفى بالهتاف ضد أى  
 جديد فى الفكر أو السياسة أو الابداع دون تاصيل موقفهم أو تقديم  
 مرتكزاته ، باستثناء الخوف على تراث السلف الصالح ، والدفاع عن  
 الدين والعقيدة ، ونقاء الروح العربية من أى رافد مستورد ، وليس عجيبا  
 ان يعلو صوت هذه الجوقة فى فترة تقود فيها المنطقة ، اعلى النظم  
 العشائرية تخلفا ، بفعل عوائد النفط ، حتى ان الدعوة لهذه القيادة  
 كانت صريحة بعد ضرب مصر بثقلها الحضارى وتجربتها الحديثة فى ١٩٦٧ ،  
 تبنى هذه الدعوة للرعيى الاول من منشدى هذه الجوفة ، بعد ان تنبهوا  
 الى الدور الذى يمكن للسعودية للقيام به بعد ازالة مصر عن قيادة  
 المنطقة ، حتى ان احدى مجلات بيروت الممولة نشرت فى العام ١٩٦٩  
 ما يلى :

« ان على علماء الامة الاسلامية والمجاهدين فى سبيل رفعة الاسلام ،  
 وتبليغ دعوته للناس ، ان يبينوا حكم الاسلام هذا فى جميع المساجد  
 أيام الجمع والاعياد ، حتى يسارع المسلمون عن معرفة ، لمبايعة للفصيل ،  
 لأن مبايحتة الآن أصبحت فرضا لازما عليهم ، لابد من تأييده بعد ان أقر  
 علماء المملكة العربية السعودية عقد امامته ، وعليهم ان يحققوا وجودهم

- كعلماء - بأن يدعووا لفیصل كامام للمسلمين ، وان يطالبوهم بانشاء  
حكومة خلافة ، كما عليهم دعوة الحكام للمساعدة بالانضمام لمجلس  
الخلافة المقترح الى ان يتم عملها ضم جميع للبلاد الاسلامية لحظيرة  
الخلافة ، (١٠) .

ما يحدث الآن من محاولة لجهاض النجازات التي حققها الشعب  
المصري طوال تاريخه الطويل ، بفعل بعض صبية هذه الانظمة - سواء  
بوعي او بدون وعي - يدعونا الى التاكيد على هذه الانجازات وفي مقدمتها  
القصيدة الجديدة التي يكتبها شعواء جيل الحداثة الاول ، بمد ان ودعنا  
والى الابد هيمنة النموذج القومي للوحد ، وبداننا لبداعيا مرحلة تعدد  
النماذج المحلية مما سيجعل من اللغة العربية لغة مستقبل ، لا لغة ماضى  
حتى لا نفاجا يوما ونحن اسرى سجن للغة المقدسة ، ان لغتنا اصبحت  
رموزا عتيقة لا يمكن ان تقيم حوارا مع العصر يومها قد لا نجد غازيا آخر  
يحل رموزها مثلما حدث من قبل مع اللغة المصرية القديمة .

---

(١٠) مجلة « الفكر » بيروت - ايار ١٩٦٩ - العدد ٤ - ص ٢٢ ، عن « نقد  
أفكار أدبى » صادق جلال العظم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٤٨ .

# يَحَاوِلُهَا الْكَافِرُونَ وَتَرْضَى

سماح عبد الله

- خبرتك المصافير في اول الامر ان جميلا ...
- شديد سواد للثياب ...
- شديد بياض للفؤاد ...
- على شعره من غبار الرحيل ... الكثير ...
- يحطك ... في زمن لليتم ، في زمن ... للفراغ الطويل ...
- يخصب ، في سنوات الجفاف ...
- يفتح ... ابوابك المقتلة ...
- ويخشك ...
- خبرتك المصافير انى لنا آخر الانبياء ...
- واجملهم ...
- ليس تولى ... كذب ...
- ولا في يمينى كتاب ... ينبؤ عن زمن لا يكون ...
- خبرتك ومصافير انك انت للتي ...
- اختارنا الله ...
- كى اجرب فيها نبوتى المصطفاه ...
- واخطتها في عروتى ، وامشى ...
- لنبيع على الناس سرى ...
- احدد خارطة للكفر بين ابنى لهب ، وابنى جهل ...
- احرقهما ... بهمسا ...

... وتظلم بين عروقي ، وامشى ...  
 ... وانت ، كما أنت كافرة بالمصافير ...  
 ... ضيقسة بالفتبوعات ،  
 ... خبرتك المصافير ... انك انت التي اختارها الله ...  
 ... كي اجرب فيها نبوتى المصطفاة ...  
 ... قال لي اكتب ...  
 ... قلت لا استطيع ...  
 ... ضمنى ، ثم صب الكلام الالهى ، في جثتى ...  
 ... قال لي اكتب ...  
 ... قلت لا استطيع ...  
 ... مزنى مزة كالزائل ، احسست ساعتها انه كان يوم للنشور ...  
 ... قال لي اكتب ...  
 ... قلت يارب ، لا استطيع ...  
 ... فخيرنى ، بين نفى عن الكون وحدى ، وبين تسليخ جلدى ...  
 ... واخترت ان اكتب اسمك ...  
 ... علمنى الله ان اكتب اسمك ...  
 ... ميم ، نون ، ياء ...  
 ... ميم ، نون ، ياء ...  
 ... كافرة ... بكلام الشعراء ...  
 ... ميم ، نون ، يان ...  
 ... تبخل بالتوق ، وبالاصفاء ...  
 ... ميم ، نون ، ياء ...  
 ... ميم ، نون ، ياء ...  
 ... ميتة ، بين الاحياء ...  
 ... اعشقها يا ربى ...  
 ... لكن ... نبيا آخر جاء ...  
 ... لم تبطله ...  
 ... كذلب يا ربى ، ...  
 ... لكن حبيبتي للكذابة ، صحقت الناس الجهلاء ...  
 ... ميم ، نون ، ياء ...  
 ... لما قلت لي اكتب ، خفتك ... يا ربى ...  
 ... رفضتني المنية بالقول ، ودفرتني للناس الغرياء ...  
 ... ميم ، نون ، ياء ...  
 ... ميم ، نون ، ياء ...  
 ... هاجرت يا امرأة لا تصدق قول المصافير ...

... كان الذى فى سرىرى عدوى ...  
 ... يضللتنى ،  
 ... لا ، ... يضللتهم ...  
 ... فاستحلوا ... على ناقتى فى الفياق ،  
 ... ليس لى صاحب ...  
 ... حاصرونى ...  
 ... - ووحدى - ...  
 ... اتعت امامهموا ... ألف سد ...  
 ... ومن خلفهم ألف سد ...  
 ... وبينهمو ... ألف سد ...  
 ... واغشيتهم ... فهمو لا يرون ...  
 ... ولقتربت المينة ...  
 ... لم يك ... فى سورما نفر ينصرون ...  
 ... يقولون لنى ظلمت على دورهم ... قعرا ...  
 ... اخرجتهم ... انا من دورهم ...  
 ... ثم اخيت بين المينة ، والشجر الماطفى ...  
 ... ، ...  
 ... ، ...  
 ... ، ...  
 ... دمك الآن اسقطه من دمي ...  
 ... قطرة ، قطرة ...  
 ... واقول الكلام الذى انت كذبت فيه للصفير ...  
 ... فى سنولت الجفاف ...  
 ... وفى زمن لليتم ...  
 ... واقول ...  
 ... ولنت ...  
 ... ما زلت انت ... يحاولك الكافرون ، وترضين ...  
 ... ما زلت ... كافرة ... بالصفير

# جميل عطية إبراهيم

- أنا كاتب مقل بغمي .. ولومن بالجودة ولو بقصة واحدة .
- جمعتي النهم للقصة كجنس أدبي متميز عن الحكائية والوروث الشعبي بكتليب الستينات ..

اجرى الحوار :

يوسف أبو ريه

✽ جميل عطية ابراهيم واحد من كتاب الستينات المتميزين ، لم يساهم بإبداعاته فقط ، وانما ساهم أيضا بدور هام في مجلة ( جاليري ٦٨ ) التي تبنت هذا الجيل وقدمت كتاباته ( نقدا وإبداعا ) فقد كان جميل عطية ابراهيم عضو بهيئة تحرير هذه المجلة .

بدأ نشر قصصه الأولى في مجلات ( الثقافة - المجلة - الكاتب ) وذلك في أواخر الخمسينات ومنتصف الستينات ، ثم أصدر بعد ذلك مجموعته القصصية الأولى ( الحداد يليق بالأصدقاء ) عام ١٩٧٧ وقد صدرت ضمن منشورات وزارة الاعلام العراقية ، ثم نشر روايته الاولى عام ١٩٨٠ تحت اسم ( اصيلا ) يسجل فيها تجربة الحياة في المغرب من عام ٦١ : ٦٣ ثم أصدر روايته الأخيرة ( البحر ليس بملآن ) و ( الفزول الى البحر ) مؤخرا .. فماذا عن تجربته مع القصة القصيرة ، كيف يرى تجربة جيله ؟ وأهمية كتاب الستينات في مسار القصة العربية المعاصرة ؟ وماذا عن تجربته الروائية ؟

### ( قصة واحدة جيدة )

✻ حاولت كتابة القصة منذ الصغر ، وكنت اكتب بغزارة في صباى ، ولا انهى القصص ، وكنت اعتبر نفسى قاصا ، وكلما تقدم العمر بى قلت محاولاتي في الكتابة ، ثم في فترة اواخر الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات كنت قد اقتربت من فهم القصة القصيرة كجنس ادبي ، حيث كانت في تلك الايام نهضة نقدية وفنية وابداعية متكاملة ، وبدأت اكتب القصص وفقا لمفهوم آخر ، وادركت ان العبرة ليست بكثرة للكتابة ، ولكن بتجويد كتابة قصة واحدة ، وكانت اول قصة تنشر لى في مجلة ( للثقافة ) التي كان يشرف عليها فريد أبو حديد ، والقصة الثانية في مجلة ( المجلة ) التي كان يشرف عليها يحيى حقي ، ثم توالى كتاباتي ، وتوالى ترحيب يحيى حقي بها ، ويمكن القول اننى نشرت قصة كل عام او قصتين في مجلة ( المجلة ) ومما كان يسعدنى للنشر في مجلة لها هذا المستوى الرفيع ، كما نشرت عدة مرات في مجلة ( للكاتب ) التي كان يرأس تحريرها احمد عباس صالح ، وقد تعرفت على مجموعة من الاصدقاء عن خلال نشر هذه القصص ، ولاتيت ترحيبا وتشجيعا بما اكتب ، وادركت اننى كاتب مقل بطبعى ، ويتمين على التجويد دائما .

ومن هنا اقتربت من مجموعة من الكتاب ممن سموا بجيل الستينيات ، وقررت هذه المجموعة اصدار مجلة خاصة بها ، حتى يتاح لها التعبير عن نفسها بقدر اكبر من الحرية والتجريب بعيدا عن المجلات الرسمية على الرغم من ترحيب هذه المجلات للرسمية بانتساج هؤلاء الجماعة ، ومن هنا كان اللقاء ، واصدار جاليرى ٦٨ ، وقد اسهمت بجهد متواضع في اصدارها واستمرارها .

### ( الانتاج على ثلاث مراحل )

✻ بالنسبة لانتاجى اعتقد انه يمكن تقسيمه الى عدة مراحل ، مرحلة ما قبل هزيمة ١٩٦٧ وما بعدها بقليل ، وقد نشرت معظم هذه المرحلة في مجموعة ( الحدود يلىق بالاصحاء ) ، ثم مرحلة اخرى نشرت معظم قصصها في السبعينيات في المجلات العربية المختلفة ، ولم تضمها مجموعة حتى الآن ، ثم مجموعة اخرى من القصص كتبتها وقد زادت الهجمة الاستعمارية الصهيونية شراسة بتتويج المسيرة الاستسلامية التي انتهت باتفاقتي كامب ديفيد .

هذا في مجال القصة ، أما في مجال الرواية ، فقد كتبت رواية بعنوان ( أصيلا ) صدرت في دمشق في العام الماضي ، وهي عن تجربة نى في المعيشة لمدة عدة سنوات في المغرب بعد الاستقلال بفترة وجيزة ( عام ١٩٦١ ) وقد رحلت عنه مطرودا عندما شبت الحرب بين المغرب والجزائر في عام ( ١٩٦٣ ) وقد مزنتى هذه التجربة ، وكنت أرقب فيها المؤامرات التي تجبب بالثورة المصرية ، والتي انتهت بهزيمة ١٩٦٧ ونقاط الضعف الذاتية للناظمة من ظروف هذه الثورة ، وأيضا بالمؤامرات التي أحيكت بالمغرب في ذلك الوقت ، ودفعته الى اعلان الحرب على الجزائر بعد استقلالها بفترة لا تتعدى ١٠ شهور ، وقد تمكن الاستعمار من وضع اسفين بين الشعبين الشقيقين ، وقد انتهت من كتابة هذه الرواية في عام ١٩٦٦ وتم نشرها في عام ١٩٨٠ ولا زالت قضية الثورات في العالم الثالث وكيفية استيلاء القوى المضادة عليها وتفجير عوامل الضعف فيها تشغنى حتى الآن .

أما الرواية الثالثة فهي بعنوان ( البحر ليس بملآن ) وهي تتقرب من السيرة الذاتية لمواطن ولد في عهد الملكية ، وتربى على كراهية الاستعمار الإنجليزي المباشر ثم تفتح ذهنه أثناء الصبا والدراسة الجامعية على الشعارات الاشتراكية ، وعن تضوجه نفاقا بأن للشعارات لا تزال شعارات ، وأن الثورة تكالب عليها الأعداء من الخارج ومن الداخل أيضا حتى أصبحت قضية الحرية قضية أساسية ، وسط موجة الأجهزة الأمنية مما أدى الى قناعة كاملة بأنه كان لا بد من هزيمة ٦٧ وكانت للناساة في رأى أن هزيمة ٦٧ لم تشد عود هذا للشعب الا بقدر شريط الأرض المقدس الذي تمكن الرجال من تحريره بقوة السلاح ثم بدأت علامات المهادنة والاستسلام والمنايضة تتضح رويدا رويدا حتى توجت بالتطبيع .

اننى اعتقد أن للشعب المصرى لم يتعلم بالقدر الذى كانت به هزيمة ٦٧ وأن كان هذا لا ينفي أنه تعلم شيئا حقق به تحرير شريط الأرض ، وهذه الرواية تلقي بعض الضوء على هذه القضية من وجهة نظر ذاتية وقد اقتصت في كتابتها شكلا قد يكون غير مألوف للقارىء العادى حتى الآن وإن كنت قد مارسته في بعض القصص القصيرة التي سبق لي نشرها .

✽ طوال فترة السبعينات ابتعدت عن النشر في المجلات المصرية ، لأسباب متعددة وكثيرة تقتلص في رفض النشر في هذه الأماكن ، ولرفضهم هم أيضا للنشر ، وبعد نشر العديد من القصص في للجالات العربية رأيت



أنه من ولجى النشر أيضا في مصر ، فخرجت إلى الصديق الفنان محمود بقميش الذي كان قد أخذ على عاتقه إصدار مجموعة من للكراسات بعنوان ( آفاق ) وتمت بنشر قصة ضمن هذه المجموعة حتى تكون بيد القارئ المصرى الذى احرص عليه ، وحرمت منه لأسباب متعددة ومتشابكة .

### ( الوعى بالقصة القصيرة ٠٠ )

✽ اعتقد أن بداية الوعى بالقصة القصيرة كجنس أدبى يتلخص عند الوعى بالتفريق ما بين القصة القصيرة والحكاية ، ثم بتعميق من الفهم والدراسة تتضح أمام كل كاتب السمات المميزة لهذا الجنس الأدبى كى يدلى بجلوه فى التفاصيل أو للتطوير أو التركيز على بعض هذه السمات أو على كلها . بقدر ما تتيح له ثقافته وموهبته من رؤيا ٠٠

ثم باستمرار نضج الكاتب واقتربه من الأشكال الإبداعية الأخرى وبالنسبة لى كانت الموسيقى والفنون التشكيلية ، ولا أزعج أو ادعى أنى اقتربت من الشعر قليلا أو كثيرا أو من الموروث الشعبى ، فقد كان فهمى دائما للقصة القصيرة كجنس مرتبط بفهمى وثقوى المستمر للموسيقى والفنون التشكيلية واعتقد أن هذا الفهم والثقوى كان يدفعنى بوعى ويدون وعى إلى الالتفات إلى بعض السمات التى تميز القصة القصيرة كجنس أدبى كما سبق أن ذكرت .

وقد جمعتنى الفهم للقصة القصيرة كجنس أدبى بمعمل متفرد ومتميز عن الحكاية والموروث الشعبى بمجموعة كبيرة من الأصحاء والكتاب الذين بدأوا كتاباتهم فى هذه الفترة التى يطلق عليها الستينات ٠ مثل ( يحيى الطاهر عبد الله - إبراهيم أصلان - إبراهيم منصور - إبراهيم عبد الماطى - محمد البساطى - إدوار الخراط - مجيد طوبيا - جمال النيطانى - عبد الحكيم قاسم ٠٠٠ الخ ) وكان كل من هؤلاء الكتاب يلتفت إلى سمة أو عدة سمات تميز هذا الجنس الأدبى ويؤصله ، فمثلا إدوار الخراط تشده للغة واختيار المفردة والتفرد ببراز ظلالها وإيماءاتها فى جملة مصقولة صقلا جيدا ، ويعتبر هذا جزء لا يتجزأ من إبداعية وفنية للقصة القصيرة عنده ، كما أن يحيى الطاهر كان لديه حس شديد بالقدرة على كتابة الجملة وكأنه يحكى لقارئ، يستمع إليه مستخدما المفردات الشعبية استخداما رقيقا موحيا وكان فهمه للشخصية النابعة من صعيد مصر فهما متميزا منذ بداية أعماله وحتى وفاته المبكرة ، أما بالنسبة لإبراهيم أصلان فيستخدم مفردات الأحاديث العامية ويعيد صياغتها صياغة

فنية موحية ، خالقا جوا معينا يشمل القصة من أول كلمة إلى آخر كلمة  
مضحيا وغير مهتم برسم الشخصية أو خلق حبكة متميزة ، فالمواقف عنده  
في القصة لا تقتصدى المواقف للمادية التي يمر بها كل انسان عادى في يوم  
عادى من أيام حياته مثل شراء جريدة أو مقابلة صديق أو الجلوس  
على مقهى أو اشغال سيجارة ، وتتميز ابداعات لبراهيم اصلان في قدرته  
على اعادة لبراز هذه المواقف للمادية بحيث تكون القصة موحية ومثيرة  
وهذا في رأيي سمة من سمات ابداعات اصلان .

واذا كان يصعب الآن حصر السمات التي يتفرد بها كل كاتب من  
هؤلاء الأصدقاء فالسمة الأساسية التي تجمعهم كلهم - كما سبق أن  
ذكرت - هي انهم يفهمون القصة القصيرة كجنس أدبي متميز عن بقية  
الاشكال الفنية فهما أصيلا ومتطورا ، ومن هنا نشأت الصداقة وتميز كل  
كاتب من هؤلاء الكتاب عن صديقه على الرغم من أن باقة القصير القصيرة

### الى القراء الاعزاء

قررت هيئة تحرير « ادب ونقد » اجراء تطوير شامل في تبويبها  
وماقتها في اعدادها القادمة ..

وهي تدعو جميع القراء الى المساهمة بأرائهم في هذا التطوير .

✱ ما هي الابواب التي تقترح اضافتها ؟

✱ ما هي الابواب التي ترى حذفها ؟

✱ ما هي اوجه التصور التي وقعت فيها المجلة وتبنتها تاليفها

في المستقبل ؟

اكتب ليذا ايها القارئ العزيز على العنوان التالي

مجلة ادب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة - للرقم

البريدى ١١٥١١

كانت هيئة تحرير المجلة قد مكّبت إلى اصداقائها في الاقاليم  
اجراء تقييم شامل لاعدادها السابقة ابتغاء تطويرها ، وبادر  
الشاعران عزت الطيرى وعبد الستار سليم لمقدم هذه اللندوة  
وادارتها في نجع حمادى ، وهيئة التحرير تغلب الى جميع  
اصداقائها في كل المحافظات ان يحضروا حتى ادباء نجع حمادى  
ليكون التطوير محصلة رؤية جماعية .

## ندوة عن "أدب ونقد" في نجع حمادى

سجل اللندوة : عزت الطيرى

في هذا الطقس الجميل ... وامام هذا المنظر الخلاب .. للشجر والنبيل  
واشعة للركب المسافرة واسراب للمصافير العائدة الى اعشاشها ومى  
محطة بالحب والحب .. يسعدنا ان نبدا ندوتنا هذه وقد كنا نبهنا في  
الخاصة .. وان نسحا كثيرة من المجلة موجودة في مكتبة قصر للثقافة علاوة  
مجلاتنا الادبية والثقافية ومى مجلة ادب ونقد وقد نبهنا ايضا الى ان  
معظم الاعداد التى صدرت من المجلة موجودة في مكتبة " نادى الادب " ،  
للخاصة .. وان نسحا كثيرة من المجلة موجودة في مكتبة قصر للثقافة علاوة  
على الاعداد التى بحوزة كل منكم باعتباركم مثقفين ومتابعين لكل الدوريات  
المصرية والعربية التى تصل الى مدينتنا ... هل انتم مستعدون  
( مهمه ) ... اذن نبدا للندوة .

« خلف عبد القيث » - قيل ان نبدا للندوة انبه الى جملة قالها السيد  
رئيس الجلسة .. ومى كلمة « الدوريات » التى تصل الى المدينة ...  
فمثلا .. « ادب ونقد » لا تصل الى نجع حمادى بالكمية المطلوبة فالاعداد  
قليلة جدا ...

محمود الزهرى : انا اؤيد للزميل خلف في ذلك فقد عرفت ان الاعداد  
التي تصل الى مدينة نجع حمادى عشر اعداد فقط .. كما سمعت ان نفس  
الشكوى في باقى مدن المحافظة وخاصة عاصمة المحافظة ... « قنا » .

هند عبد الستار - وهل المشرة اعداد التى تصل الى نجع حمادى  
تباع كلها ..

**صباح القاسمى** - بالطبع تباع كلها لأن أدب ونقد ، ليس لها  
مرتجع ، وقد عرفت ذلك من مكتب الصحف عنفا ٠٠ كما عرفت أن  
المشكلة أيضا تمنى منها مدن أسوان عندما كنت في أسوان منذ فترة .  
**عبد الستار سليم** ٠٠ بعد هذه الندوة سنرسل خطابا إلى المجلة  
نشرح فيه كل هذه المشاكل .

نبدأ الآن في مناقشة المجلة ٠٠

**عزت الطبرى** ٠٠ إن فرحنا بظهور عمل أدبى جديد ٠٠ أو مجلة جديدة  
لا يعادله أى فرح آخر وفرحنا بظهور أدب ونقد لأول مرة كان مضاعفا ٠٠  
فقد ظهرت كمجلة جادة ومتميزة في وقت انحصرت فيه كل مجلاتنا الأدبية  
ولم يبق منها إلا واحدة هي « ابداع » ٠٠ وابداع مهما كان دورها لا تفى  
بالحاجة وحدها أمام هذا الزخم الكبير من الأدباء والمثقفين والبدعين لىذا  
استبشرنا خيرا بظهورها وعلقنا عليها آمالا كبيرة ٠٠ ولكن هل حققت  
المجلة هذه الآمال هذا ما ستجيب عليه كلماتنا في هذه الندوة ٠٠

**نبيل نصر الدين** - بصفتي شاعرا ٠٠ فإن أول شئ اهتم به هو  
الشعر في هذه المجلة ٠٠ وحال للشعر في هذه المجلة لا يطمئن أبدا ٠٠

**عبد الستار سليم** : تقصد أن حال للشعر لا يتناسب مع بياض  
الابداعات التى تنشرها المجلة من قصة ومسرحية ونقد ٠٠ وغيره .

**نبيل نصر الدين** : نعم أقصد ذلك ٠٠ علاوة على أن مستوى الشعر  
المنشور فيها لا يتناسب مع الشعر الذى نعرفه ونكتبه ٠٠ الشعر الجيد  
الجميل فمعظم القصائد التى تنشر علاوة على فقرها للشعير فان كثير من  
أصحاب هذه القصائد لم تكتمل لدواتهم بعد فبعد أى قراءة لى قصيدة  
فاننا نكتشف لخطأ في اللفظ والوزن ٠٠ أحيانا يكون في العدد أكثر من  
قصيدة جيدة ٠٠ وأحيانا قصيدة واحدة ٠٠ وأحيانا تكون كل  
قصائد العدد ضحلة كما في العدد ٣ مثلا .

- **عزت الطبرى** - في لقاء مع الدكتور الطاهر أحمد مكي في ندوة  
شعرية اقيمت في قنا قال إن هذا هو مستوى الشعر الذى يصلنا .

- **نبيل نصر الدين** - إذا كان هذا هو مستوى الشعر الذى يصل  
المجلة فلماذا لا تنشر المجلة قصيدة واحدة فقط حتى يصلها الشعر الجيد .

**مصطفى مزلان** : انتهز هذه النقطة التى وقفتم عندها ٠٠ فالشعر  
للجيد موجود وللشعر بخير وأرضنا مطاء ٠٠ وأقاليم مصر وكفورها

ونجوعها حبلى بالمواهب المتفتحة علاوة على المبدعين الكبار الذين يتولجون على كل شبر من أرضها ولكن أحجام بعض الشعراء على النشر في المجلة ناتج من ظنهم أن هذه المجلة ما دامت تصدر عن حزب للتجمع .. فهي للتجمعيين فقط .. فلا يجوز أن تنشر للذين يخالفونهم في المبدأ أو الإيديولوجية .. وهناك مقولة تقول إن هذه المجلة قد صدرت أصلاً لنشر إبداعات وكتابات للشعراء والادباء والنقاد الاشتراكيين الذين لا يجدون فرصة للنشر في المجلات وللصحف القومية ..

**عزت الطبرى** .. عموماً نحن لا نستطيع أن نتفق في هذه النقطة أو نختلف وقد كان من الممكن توضيح هذه النقطة لو أن أحداً من أسرة تحرير المجلة كان موجوداً معنا ... ولكننى أقول باننى لست عضواً في حزب التجمع ومع ذلك فقد نشرت لى للمجلة أكثر من عمل أدبى .. وكذلك للشاعر عبد الستار سليم نشرت له حتى الآن أكثر من ثلاث قصائد .. وقد يكون ذلك، يا استاذ مصطفى، به بعض الصواب .

— **أحمد جلع** — بصفتى شاعر عامية أقول إن هذه المجلة قد أعطت شعر العامية حقه وافردت له مساحات كبيرة .. فشعر العامية الآن لا يقرأ إلا في مجلات الماستر ... فمجلة إبداع والهلل والقاهرة وغيرها لا تنشر الشعر العامى .. ولكن ملاحظتى على مستوى شعر العامية الذى تنشره أدب ونقد أنه دون المطلوب .

— **عبد الستار سليم** — من الملاحظ انكم وحتى الآن تسرخون المجلة سلخاً ما لذى اعجبكم اذن في المجلة ..

**عزت الطبرى** — اذا كنا قد ذكرنا سلبيات المجلة .. علاوة على السلبيات الاخرى التى سنقولها الا ان هناك اشراقات كثيرة .. وإبداعات متميزة .. فمثلاً مستوى الدراسات الأدبية راق جداً ويفوق مستوى الدراسات فى اى دورية مصرية أو عربية والحقيقة انا استمتع كثيراً بهذه الدراسات .. علاوة على الحوارات واللقاءات التى أجرتها المجلة مع النقاد والكتاب والمفكرين والمبدعين .. فمثلاً حوار الابنودى كان أكثر من رائع وحوار عبد الحكيم قاسم .. وعلى المجلة أن تكثر من هذه اللقاءات الثرية .

— **هذه عبد الستار** — والملفات التى تنشرها المجلة بين الحين والحين جيدة أيضاً مثل « ملف حصار بيروت » الذى أعده الشاعر حلمى سالم .

— **إيهان حلمى** — مستوى القصة أيضاً جيد .. وقد قرأنا على صفحات أدب ونقد قصصاً لمحمد المخزنجى ومحمود اللوردانى ويوسف أبو ربه وهم فرسان للقصة القصيرة الآن ..

- عبد الستار سليم - يبدو ان الجنس اللطيف في الندوة اقل حدة من الجنس الخشن .. فادبيات الندوة لم يبدن أى اعتراض على محتوياته  
المجلة ..

- صباح الفاعى - ولكن الجنس اللطيف كتاباته قليلة جدا في المجلة ..  
اين الادب النسائى في المجلة .. فمعظم اللائى نشرت لهن المجلة .. كانت  
مادة النشر عبارة عن تحقيقات صحفية أو لقاءات مع اديب أو ناقد ..  
فمثلا لم نقرأ في المجلة قصيدة لشاعرة .. أو مسرحية .. أو قصة قصيرة  
باستثناء الادبية اعتماد عبد العزيز لائى قرأنا لها قصة جميلة اسمها  
فاكرينها سهلة !!

- احمد جامع - هناك اقتراح اود ان لقوله في هذه الندوة أو بمعنى  
آخر هناك نقص في ابواب المجلة .. لماذا لا يكون هناك ملزمة كاملة للادباء  
للشباب أو اللوالب للجديدة تحت عنوان « مواهب شابة » .. يحتوى على  
ابداعات للشباب من قصة وشعر ونقد ومسرح .

- عبد الستار سليم - اقتراح معقول جدا وإن كانت المجلة تنشر بين  
الحين والآخر قصائد وقصص شابة داخل للعدد نفسه دون وضعها تحت  
اى باب أو اى تصنيف .

- على جامع - ايضا هناك اقتراح ففى مجلة مثل الاقلام أو الطليعة  
الادبية ومما مجلتان عراقتان نجد رسالة الكوفة ورسالة البصرة ورسالة  
كربلاء .. لماذا لا يكون داخل مجلة ادب ونقد رسالة قنا ورسالة اسوان  
ورسالة المنصورة .. وهكذا .. وبذلك يتابع القارىء للحركة الادبية  
والثقافية في اقاليم مصر .. من خلال « ادب ونقد » وبذلك تؤدى المجلة خدمة  
ثقافية للقارىء ..

- نبيل نصر الدين - هناك شىء اود ان اثيره هنا .... وهو عتاب موجه  
للكتاب الذين يكتبون للمجلة اكثر مما هو موجه للمجلة نفسها .... فالمجلة  
احيانا تنشر اعمالا سبق نشرها ويتساوى في هذا الخطا الادباء الكبار  
والصغار .... مثلا نشرت المجلة قصيدة للشاعر سمعى يوسف قصيدة  
سبق نشرها في مجلة بيروتية .. وكذلك للشاعر / صلاح اللقانى نشر  
قصيدة في المجلة سبق ونشرها قبل ذلك بعام في مجلة « مصرية » ، التى  
تصدر وتطبع وتوزع في القاهرة ..

- محمود الزهرى - هناك قصيدة اخرى لها نفس المشكلة هي قصيدة  
لشاعر اسمه عبد اللطيف اللببى وهو شاعر ليبي على ما اعتقد .

**عبد الستار سليم -** أولفق الصديق نبيل نصر للدين على قوله ان هذا  
الكتاب موجه للكتاب اكثر منه للمجلة .

**عزت الطبرى -** قد يقول قائل ان هذه القصائد كلها او معظمها نشرت  
خارج مصر . . ولكن في هذه الايام تصلنا . . اى تصل مصر كل المجلات  
والجوريات العربية وأحيانا يكون توزيع هذه المجلات داخل مصر اكثر من  
توزيعها داخل البلاد التى تصدر منها . . وأحيانا يكون توزيع هذه  
المجلات داخل مصر اكثر من توزيع المجلات المصرية نفسها واصبح المثقف  
المصرى الآن يتابع كل ما يجرى على الساحات الثقافية العربية . وهو في مكانه  
سواء في القاهرة او في الدلتا او في الصعيد .

**أبو المجد الصلبي -** آسف لعدم حضوري مبكرا واسمحوا لى ان ابدى  
رأىي وأنا ما زلت ساخنا . . لقد لاحظت ان مجلة ادب ونقد خُطت خطوات  
واسعة . . فاذا اجرينا مقارنة بين أول عدد ظهر منها وآخر عدد وهو الذى  
بين يديكم الآن نجد ان المقارنة لصالح القارئ ولصالح المجلة . . ولكن :  
وآه من لكن هذه . . نجد ان المثقف يحس ان المجلة واقعة تحت تأثيرات معينة  
بحكم ان الذى يصدرها هو أحد الاحزاب السياسية في البلد وهو الذى ينفق  
عليها . . فالشعراء والقصاصين والنقاد اليساريين أو الاشتراكيين هم الذين  
يمثلون اكثر من ٩٠٪ من مجموع كتاب المجلة . .

**- عبد الستار سليم . .** سبق وناقشنا هذه النقطة يا استاذ ابو المجد  
قبل حضورك . .

**خلف عبد الغيث -** أحيانا تنوه المجلة في أحد اعدادها عن القصائد  
والقصص التى ستنشرها في اعدادها القادمة . . ثم يتوالى ظهور الاعداد  
ولا نجد هذه المواد التى وعدت المجلة بها للقارئ . .

**مصطفى مروان :** لقد حدث ذلك ايضا مع الشاعر عزت الطبرى .

**- أبو المجد الصلبي -** لماذا لا يخصص باب ثابت للرد على القراء . .  
أو الادباء الذين يرسلون موادهم لى المجلة . . ان هذا الباب سيريحنا كثيرا  
على الأقل للاطمئنان على وصول اعمالنا وعدم خوفنا من ضياعها في البريد .

**عزت الطبرى . .** هناك ملاحظة ضايقتنى كثيرا . فالمجلة اكتسبت في  
لفترة الاخيرة ناعدا جادا ومستنيرا هو الدكتور حامد أبو احمد عنهما نشر

درلسته عن شعراء المسمينيات ... فبعد النشر نهالت المطابق عليه  
والماول ... واستجابت المجلة لذلك ووفرت المجلة صفحات مطولة للرد  
عليه ... ملخص هذه المصنفات، والاريد هو انه ما قاله ناقضا لاجاد كان  
مراء في مراء ... بل ان المجلة ارسلت ان، وتطيد، خاطر هؤلاء الذين تقدم  
للتكثور فلقه فوج، للقواء باني المجلة نشرت في صفحاتها الاولى بعد  
الافتتاحية، قصيدة لحد هؤلاء الشعراء الذين ابدى فيهم للشاعر وجهة  
نظرة ...

**عبد الستار سليم - بمناسية النقد :** ... لقول ان المجلة قدمت في احد  
اعدادها عرضا لرواية « الخبر الطيف » للكاتب المغربي محمد شكري ...  
ثم نشرت فصلا مختارا من أحد فصول هذه الرواية ... وقد فهمنا من هذا  
للعرض ان محمد شكري كاتب ثوري وان روايته هذه وولية ثورية او نوع  
من أدب المقاومة ... ولكن بعد قرايتي لهذه الرواية بعد ذلك وجدت ان هذه  
للرواية رواية جنسية واباحية ... وان كل ما كتبه المجلة عنه يختلف تماما  
عن حقيقة هذا الكاتب ...

**علي جامع - ما هو الاستاذ عبد الستار يسفن مثليا !**  
عبد الستار سليم : انا سعيد جدا بهذه المناقشة الجادة والنقد البناء  
لقد يدل علي التواصل بين المبدع والقارئ وبين المجلة والقارئ ايضا  
وبين المجلة والمبدع ...

**علي جامع - لانني فنان تشكيلي قبل ان اكون ادبيا ... فاجانبني**  
الجمالي يهمني كثيرا واخراج المجلة من وجهة نظري اكثر من رائع وملفت  
للنظر ... كما ان ثبوت او تثبیت شكل للخلاف وتغيير اللون فقط شيء طيب  
لنهاية ... ولكني لاحظت كثرة الاخطاء المطبعية وخاصة في التفصايد .

**عبد القاسم بلال - يجب ايضا ان تهتم المجلة باقبله الاقليم، والا تركز**  
على ادباء القاهرة والا ... ستكون اصعب وتقد نسخة مكررة من مجلات القاهرة  
التي نعانى من الوصول الي صفحاتها !!

**عبد الستار سليم - اعتقد اننا بهذا النقاش لاجاد قد غطينا كل**  
جوانب الموضوع الخار ولتمني انه تصل كل هذه الآراء والمقترحات الي  
المسؤولين عن المجلة الذين يرحبون بكل نقد بناء ورأي سعيد هذه الاول  
والاخير هو الارتقاء بالمجلة والصمود بها الي الافضل والاروع ... اشكركم  
والي اللقاء في الندوة القادمة التي ستخصص لمناقشة ديوان الطريق للسهل  
بمنظري وتعلق للنقشة سنستمع الي ايديكم الجديدة ...

منبل الصوة :



## • هوامش :

للشاعرين في الخطوة :

- \* عبد الستار سليم ( شاعر ) .
  - \* عزت الطيري ( شاعر ) .
  - \* مصطفى مروان ( شاعر ) .
  - \* خلف عبد المغيث ( شاعر ) .
  - \* همد عبد الستار ( قاصه ) .
  - \* صباح الناعني ( قاصه ) .
  - \* محسنود الأزهرى ( شاعر ) .
  - \* عبد التامر جلال ( شاعر علمية ) .
  - \* أحمد جامع ( شاعر علمية ) .
  - \* على جامع ( شاعر علمية وفنان تشكيلي )
- أقيمت الندوة في قاعة التجمعات نادي الأديب بقصر ثقافة  
نجع حمادي .
- نبيل نصر الدين ( شاعر ) .
- \* أبو المجد الصائم ( شاعر ومكتبه ) .

# اعادة ابتكار الحداثة (\*)

مارت روبير

ترجمة : د. محمد براءة

تفروح القائدة الفرنسية مارت روبير

في هذه المقالة ، تساؤلات جوهرية عن الحداثة الآن ، وهل هي موجودة في الأدب وجوداً حقيقياً أم أنها لا تعدو أن تكون مظاهر مستعارة من فترة سابقة تجسدت فيها الحداثة عندما كانت معارضة للابتذال وروح الامتثال ..

وبعد أن تستعرض مختلف التظاهرات التي اتخذتها الحداثة منذ القرن التاسع عشر ، عند رامبو ، وماالارميه ، والسريالية ، وفي روايات جويس وفولكر ، وبروست ، وفي الرواية الوجودية ، والرواية الجديدة ، تنتهي إلى ملاحظة انعدام القابليّيس الدنيا التي تسمح للحداثة أن توجد ، وهي مقابليّيس : تغير الأسلوب ، أو تغير المضمون ، أو تغييرها معا ... ما ينتج اليوم ، مجرد تأثير ببعض رواد الحداثة ، لكن بدون الشف وقلق الذين كانوا يحفران الرواد . هناك غياب لحارين حقيقيين في سبيل ما يؤمنون به داخل مجال الأدب وللقن .. من ثم يلزم اعادة ابتكار الحداثة .. وفي انتظار ذلك ، فإن أفضل ما يمكن أن نفعله - تقول القائدة - هو أن نشطب مؤقتاً لفظة حداثة من قاموسنا إلى أن تستعيد وجودها الحقيقي ..

ان عبارة الشاعر رامبو « يجب أن نكون حدائين باطلاق » ، ما تزال  
تقرع جرس تجميع الكتابات المتقدمين ، حتى ولو أن أحدا لا يعترف جيدا  
ضد ماذا ، أو ضد من ، يتحتم توجيه الحركة . صحيح أنه ، إذا كانت  
« يجب » تلك ، في عهد رامبو ، تحيل على عدو معروف أو على الأمل  
يمكن التعرف عليه ، فأنها لا تنجو من الالتباس بالرغم - أو بالأحرى -  
نتيجة لوضوحها الكبير ( في قصيدته « فصل في الجحيم » ، حيث ترد تلك  
العبارة ، لا شيء يسبقها أو يتلوها ، يبرر ظهورها ، فيمكن القول بأنهما  
عبارة خارج السياق ، ولذلك تكتسب بسهولة كبيرة قوة القانون ) . أولا ،  
تشتمل تلك العبارة على « باطلاق » وهي كلمة تستطيع ، داخل مناطق  
لا تتوفر فيها على أية وسيلة للتمييز بين المطلق والنسبي ، أن تطمس  
الحدود التي يجب أن يلعب بينها فعل الأمر . ثانيا ، توحى بحدائنة  
يظل موضوعها من أكثر الموضوعات المفتقرة للتحديد ، فلا نعرف إذا كان  
نتحتم البحث عنه في طريقة للكتابة ، أم في طريقة للعيش ، أم بصفة  
عامة ، في شكل للتفكير . فكلمة « باطلاق » لا تنبئنا عن أي مجال من  
تلك المجالات ، ما دامت صالحة لجميع الحالات التي يمكن تصورهما ،  
هذا بدون أن ندخل في الاعتبار أنه قد لنقص ذلك الزمن الذي كنا ننظر  
فيه إلى الحدائنة على أنها كل لا يتجزأ ، فقد تطمنا أن بالإمكان أن  
يكون المرء حدائيا في الفن وحافظا تماما في قطاعات الحياة الأخرى ، بل  
أصبح من حقنا أن نسمي للظن بتلك الأحلام للقيمة الكليانية التي  
شجعتها أمدًا طويلا فكرة التسخير الكلي في التجربة الروسية ، مثلا ، لأنها  
تريد أن تجعل الفن والأدب والموسيقى ، والمسرح ، والسينما ، تفسير  
بنفس الخطوات مع الثورة الاجتماعية نحو ما كان يقدم على أنه حدائنة  
بلا حدود .

لكن ، يمكن أيضا أن نفسر عبارة رامبو بمعنى مقيد فنطبقها على  
للشعر فقط . في هذه الحالة ، ستعني كلمة « باطلاق » ، ضرورة زعزعة  
الشكل والمضمون معا عن طريق كتابة تكون - وقد أصبحت في حد ذاتها  
معادلا لفعل منتهك - صالحة لأن تهدم النظام للقيم للفكر ، ومن ثم  
قادرة على تغيير الحياة . بهذا المعنى ، فإن مطلق الحدائنة لا تكون له أية  
علاقة بالاحتياج البسيط إلى صنع الجديد ، لأن مصيره الكبير هو أن  
يخلق عالما آخر حيث ستعتنق الحياة مرة واحدة من ثقلها ، ومن ضيقها ،  
ومن بؤسها الأخلاقي والثقافي ، ومن كل ما يلجمها ويزيفها .

نحن نعلم ان هذا البرنامج المونكيشوفى بامتياز ، لم يكن بوسع رامبو ان ينفذه ، وانه ، بدلا من ان يغير الحياة بواسطة فعل تسعري ، غير فقط حياته بالتخطي عن الكتابة الى الابد ، ربما كان محقا في ذلك - لكننا جسدنا القول منصبح دائما مختلزين الى جملة من الظروف - وربما لانه ادرك مبكرا ان الاعتقاد في قيمة الكلمة السحرية ، او كما كان يقول ، في «كيميائها» لم يكن في احسن الحالات ، سوى وهم ، وفي أسوأها ، جنونا خطيرا . في هذه المسألة ، فان دونكشوف الذى مات مجثا بعد ان حاول بكل جدية ان يرغم الحياة على اطاعة سحر الكتب ، قد قدم لرامبو انذارا عاما في جميع الاحوال ، لا شئ يحول دون افتراض انه من اجل الاحتفاظ بمصره شامخا ومبتذلا في نفس الوقت ، اختار رامبو ان يعيش من خلال موته تجاه الشعر ( بدون ان يتخطى عن البحث عن الحياة الحقيقية - وعن المطلق - في خارج اكثر رعبا ) .

بالرغم من ان الأمر المطلق المزدوج الذى نادى به رامبو : ان نكون حدثيين باطلين ، وان نغير الحياة ، يحافظ على قوة القانون بالنسبة لجميع أولئك الذين يطون الشاعر ، فانهم قلة أولئك الذين استغبطوا جميع عبارته ليحرصوا على مطابقة انتاجهم بفحوا . فقد أصبحت لدى الكثيرين ، مجرد مرجع مفروض ، وجملة نستخدمها للاستشهاد بها ما دأنا لا تستتبعان اية مسؤولية . والواقع ان الحدثي ، كما يعيد للتاريخ الأدبي رسم تطوره ، قد اتبع بالاجمال طريقا أقل تشددا ، بمنأى عن الأوتوبيا وعن ضربات قوة المطلق . فهنا ، كان يزداد فقط التجميد عن طريق تطعيم الأعمال الأدبية بقيمات تهم من قريب المعاصرين ، أى ان الأمر لم يكن يتعلق بتغيير الحياة ولنمسا ، على العكس ، بتقسيم انعكاسات أمينة لها ، واظهار شرائع منها احسن التقاطها ، ومن ثم جعل الحاضر يستعيد كل جدارته وحقيقته اللتين جرده الكلاسيكيون منهما . كان المراد ، اجمالا ، تضيق الادب - للرواية أساسا - ولكن الشعر بالنسبة كان بامتطاعة للتفتح على نفس اللاتزمات - شقاء الاحياء ، واعمالهم ، وامواءهم ، والجنس ، والجمال ، وجميع الشهوات والصراعات التى يمكن ان تتعبر بسبب ذلك . كانت للحدثي الأدبية تختلط ، عندئذ ، بحدثية زمن آخذ في التحول ، فكانت تكتمى بأن تشخص في امانة عالم للحدثية بدون ان تنهقر امام بؤسه ونقائصه الاجتماعية ومظاهره الأكثر اشارة للنفور ، لكن ايضا مع وصف الآلات ، والمخترعات ، والمصانع ، والأشياء الفاتنة والمقلقة في آن ، التى كانت تحول رسا على عقب ، منظر

الحق ونعمايتها ، ومن ثم كانت تجدل للوجه المشرى ، بدأت تظهر نماذج من الشخصوى الروائية كانت تعجز من قبل مستحيلة ، ومن خلال رغائها وحاجاتها ، وملاحمها الخاصة بفنسييتها ، صار بالامكان اظهار الطريفة التي كان تظور للسادات والاختلاق ينعكس بها على الحياة للضربية ، وهذا ما عماد الى اعطاء للكلمة لانس لم يمتبق لهم ، الى ذلك الوقت ، ان اخذوا الكلمة في للكتب ، وتلما تناولوها في واقع الحياة • هكذا ، بانفتاحها على اللغة الشعبية بما لها من عبقرية تلقائية ومن بدامة ، أصبحت اللغة الروائية تقوهر على معجم متخلص من الأغلال التي تقسيمه بها القواعد القديمة للحياة واللياقة ، الا أنه اذا كانت الكلمات قد تمكنت من أن تفهتك وتبعين ، فان للنحو ظل هو القانون المطلق ، فكانت التزاماته صمترمة ، فلم ير لا الطبيعيون ولا الواقعيون الختمون لجميع المدارس ، من الحميد ، أو حتى من الممكن لنتهاك قواعده •

في نظر مؤسدى تيار أكثر تطرفا للحدقة ، يكون هذا بالضبط هو آخر ممثل للقديم ، تكتسى لزلته ، الآن ، أهمية كبيرة • يجب انتهاك للنحو ، لأنه ما دامت التيمات الحالية التي تندرج ضمن الادب مستمرة في البصوغ لسلطته ، فانها ان تزيد عن أن تضع للجديد دخل أشكال ممتقضة ، وهى بذلك عاجزة عن خلق فن جديد ليست له علامة مع الاستقنيات العتيقة ، باعتباره لا ينزع الى أن يقدم بقعة ما هو قائم بل يسمى الى أن يستثير حبة جنزية للوعي والفكر • ومهما بدا جريئا لأول وطلة ، فان للتجديد التيماتي الخالص يظل ساجا ووميا طالما أنه يستعمل نفس أدوات الماضي : وعندما يتجدد تأثير المفاجأة ، فان الجديد بارتداده الى جذته وحدها ، يكشف عاجلا أم آجلا عن عريه ويسقط مجددا في خانة لضلاح جديد • فبالنسبة لأولئك الذين ، بدون أن يذهبوا الى حد ارادة تغيير الحياة ، يعتقدون مع رامبو بأن « الساعة الجديدة مى ، على الأقل ، قاسية » ، لا ينفذ في شىء تحيين المضامين مع الإبقاء ، من جهة ثانية ، على اللغة البالية المجردة من جراء تركيب الجصل الملائم لروح الامتثال وللكمل للثقافى ، ولذلك فان ما يجب تثويره ، في نظرم ، هو نظام الكلمات نفسه •

وبما أن كل نخبة لها الحق في أن تحكم على نفسها ، على الأقل ، بكيفية جد قاسية ، مثلما أن كلمة « جد » هنا لا تقول شيئا عن الطبيعة وعن عدد ألامها ، فان عبارة رامبو لا تفقد أبدا راحيتها ، الا انها هنا أيضا تفهم بطرائق مختلفة وتقود الى وجهات معارضة حسيما نبرزه من النصوص الواردة في الجملة • هكذا ، بالنسبة للرمزيين وخاصة مالاربييه ، فان « تساوة » الساعة ( للخلطة ) مى أقل استقبلا بكثير من

الثورة الشكلية التي ربط بها « جفته » ، بينما هي بالنسبة للسرياليين جنة صارخة وخطيرة بحيث لا يمكن بعد الاكتفاء بأن نجعل « القساوة » قيمة من بين قيمات أخرى ، بل يجب أن نطهرها في مجموعها عن طريق فصح أسبابها الأخلاقية والثقافية والسياسية ، وذلك بفضل كتابة مستوحاة لا من الحياتينزيقا اللسانية لمالارمييه ، وإنما من نحو اللا وعى الذى كشف فرويد عن منطق المتفجر فى الاحلام والهذيان ، والأممال المخطأة والعرضية ، وباختصار ، فى كل ما يبرز قشل عقلاينقنا . والكتابة الآلية والتقنية الشعرية المبنية على اللا عقلى وعلى ميزته الانتهاكية البارزة ، لا تتخذان حفا لهما تغيير الحياة ، انهما يهذفان ، بالاحرى ، للى تحريكها ومناوشتها ، والى ملاحظتها بدون مولدة داخل رفايتها وامثاليتها ، من أجل وضعها ، فى النهاية ، تحت سطوة الحب المجنون والرغبة المطلقة .

هذه المهمة القاسدة كثيرا على تجميع عدة مواهب ، نظم انها لم تنجز حتى النهاية ، على الاقل ليس بالمعنى الذى كان يفهمه بها الدافعون الاكثر تشبها ببرايمهم . ربما لأن تلك المهمة كانت تتعدى الحدود الحقيقية للسلطة الشعرية ، وربما أيضا لان الدعوة الى الفتنة الثقافية ، وللى الفتنة بدون اضافة صفة لها ، كانت ترن أحيانا بقسوة أقل من صدى الدعوة المبتذلة الى الجودة . يبقى أن للحركة السريالية هى تقريبا الوحيدة التى حاولت بجسدية القيام بتلك الفتنة ، ومن أجل ذلك ، بدون شك ، رغم النكف الذى اصاب قدرتها الاستفزازية التى كفت عن صدم الناس بسبب ابتذالها بتسدر نجاحها ، فانها تعتبر دائما عنفنا مجسدة لفكرة الحدائة ذاتها .

بالرغم من أن كبار مجددى الرواية فى القرن العشرين يحركهم مفهوم آخر تماما لدور الفن الاجتماعى ، وانهم لا يميلون كثيرا للنظرية ، فقد كانوا هم أيضا يصون بالحاجة الى أن يفجروا ، فى آن ، الاشكال والمضامين البالية . لم يعد الامر ، فى نظرهم ، يتعلق بالمدارس والحركات الادبية ، فالروائيون من أمثال بروست ، وجويس ، وسلين ، وفولكنر ، هم كتاب منزليون ، لكنهم يشتركون ، وراء اختلافات الأسلوب والتفرد الشخصى ، فى تقرير رفض النظام الروائى المثبت من لحن المواضعة والاصطلاح ، وهو نظام يخطئ فى كونه مرغما بدون جدوى ، وفى أنه خاصة يطبق ترتيبا يمكن مقارنته بنشاط النفس ( وهم فى ذلك يمكنهم أن يعترفوا على ولئدم فى شخص لورانس ستين صاحب رواية تريستان شاندى التى رويت بطريقة مفككة ، وفيها صفحات ممتلئة بالبياضات وبالخطوط الصغيرة ، لدرجة أن الامر ينتهى به الى أن يفقد فى الطريق بطله وموضوعه ) . الا أنه فى أعمال الامرد ، لا يوجد مثل هذا النظام ، فالنفس البشرية لا تشتغل وفق الانتظام الجميل الذى تتمتع به نفس

إبطال الرواية ، والزمن النفسى لا يمت بصلة الى زمن الساعات الحقة  
والروزنات ، بل هو زمن حر ، غير متوقع ، متقطع ، وأى واحد يمكنه  
أن يتأكد من ذلك بإيلائه أقل انتباه لمسير أفكاره الحقيقى .

قوية بهذا اليقين المعز بالبسيكولوجيا ، تخلت الحدثة عن قسوة  
الساعة ، وحملت مركزها فوق أرض أخرى : بدلا من الطوح الى تغيير  
الحياة ، و « رج نوم العالم » ، أو كما كان يريد ذلك روجى جيلبير -  
لو كونت وأصحابه فى « اللعبة الكبرى » ، بكيفية أكثر جزرية لاستثارة  
« الكشف - الثورة » الذى سيضع الانسان أمام حقيقته الخاصة ، فإن  
الحدثة هاجمت الرواية نفسها ، لكن من الداخل ، حتى تنزعها من الزمان  
ومن الفضاء الاصطلاحيين للذين كانت مغلقة دخلهما . هذه المرة ، الأدب  
هو الذى أنذر بالتغيير ، وقد فعل ذلك بأن فرض على إبطاله مصير  
الأشخاص المتحركين الذين علاوة على ذلك ، تكون قوانين تسلسل الأحداث  
ملغاة عندهم .

إن الحوار الداخلى لجويس ، والذهاب - الإياب المستمر عند بروست  
حسب تذكراته ، وارتحال سيلين الى جميع أطراف الزمان ، والارتدادات  
المنهجية عند فولكنر ، تستجيب بالتأكيد لنوايا وأمزجة جسد متفردة  
بحيث لا يمكنها أن تقتصر على الدخول فى لوحة موحدة . مع ذلك ، فإن  
تلك النوايا والأمزجة تقشابه على الأقل فى كونها تعتمد على نفس مبدأ  
للاستمرار الذى يضمن للكاتب حقوقا لا تقبل للتقادم لذاتيته .  
والفوضى الناجمة عن ذلك ، والتي هى فى الواقع منظومة إبداعية عند هؤلاء  
الفنانين المتشعدين ، تبجو أنها لا ترجع سوى الى عملية شكلية وتقنية ،  
الا أن الشكل والمضمون ، هنا ، لا يمكن الفصل بينهما ، فهما يكونان  
سوية ، معنى الحكى وجوهره .

ذلك أن الرواية ، باحتضانها لجري زمن لا يعرف لا قبل ولا بعد ،  
ولا أحادية اتجاه الأحداث ، فإنها تحررت من مشداتها ، فلم تعد تقتصر  
على خلطة أشكال موروثة ، بل اكتسبت أيضا وسيلة للقبض على حقيقة  
داخلية حيث الطيب والشرير ، الجميل والبشع ، النبيل والخسيس ،  
الحيوانى والعبرى ، يمتزجان فى كل لحظة بدون اعتبار أية تراتبية .  
أر تقنية القطع لا تمس فقط جريان الحكايات ، بل هى تقطع فى نفس الآن  
خواجز الأخلاق ، والاستتيا ، والقوة العاقلة . أيضا بفضل تلك التقنية ،  
تستطيع الرواية أن تنسج المجال أمام المتاصد الخفية ، والمشاعر المكتومة ،  
والرغائب المحرمة التى كان الأدب الروائى القديم لا يستحضرها غالبا إلا  
ليجنيها ( تلاحظون أننى لا أفكر كافكا ضمن الرواد الذين يستمر النقد

المشاع في ضمه اليهم : ذلك لأن المروءة هي أثر عوالم كافكا . يهمله بالآخرى ، حسب الصيغة الواردة في جرافيمه الخاص ، أن « يثير الغمالم ليجمله يرثاد الحقيقى ، الطاهر ، الثابت » ، وهو ما تفسره بالمفعل باعتماده لا على قوضى الظليمة المعاصرة ، وإنما على الاشكال القديمة - الخرافة ، للحكمة ، للحكاية ، للحكمة - التى نقلتها اليهنا للثقافة الكونية . ولذا كان قد انقاد بقوة الاشياء ، لكى يصور بامانة وضعيته الشخصية بكل مفردما ، الى رسم واقع مضطرب بكيفية عاذقة ، غاته يعمل ذلك عبر محكى منظم بصرامة ، مراعىا في تركيبه كما في اسلوبه ، أكثر ما يمكن من الانتظام الحقيقى . وبسبب قران عذا « لكل الجعيد » ، للنتائج عن مضاة داخلية فريسة للتناقضات والصراعات ، مع « ما سبقت رؤيته » ، و « ما سبقت قراءته » ، الموحى بالثابت ، فان كافكا ، للحداثى على الرغم منه بطريقة ما ، هو كما قيل كثيرا ، للكاتب الذى يتأبى عن المروءات . انه ، إذن ، غير قابل لأن يصنف ضمن أية حركة ، بل هو ، بمعنى عميق خارج الزمن ) .

ان يكون الانسان مفتعيا لزمانه ، وعن طريق زمانه ، وداخله ، هو ، في المقابل ، للقانون الأول للوجودية السارتية التى ينطبق فضلا عن ذلك ، سواء على أعمال الحاضر أو على أعمال الماضى : انه قانون بدين بدون استئناف حتى كتاب القرن الماضى الذين أخطأوا لانهم جهلوا ذلك القانون ( نعلم مدى الضرورة التى تابع بها سارتر غلوبير لأن نظريته عن الحيات كانت تمنعه من أن « يلتزم » ) . خلافا للرواية المتقطعة التى سبقتها ، لم تمثل الرواية الوجودية نفسها بالأسئلة الشكلية ، والكتابة في حد ذاتها لم تحرك اهتمامها ، وما كان له وحده اعتبار عندها ، هو ابداع « مواقف » يتحتم داخلها على الفرد ان يمانى الحصر والتبدلات المرتبطة بحريته الخاصة . ولئن ، فان المضمون هو مصدر كل قيمة الحكاية ، وبعد « وضعه في موقف » ، حسب الاصطلاح المتداول ، فان المضمون الجديد غير محتاج ، لكى يفرض نفسه ، الى طرائق تقنية معقدة ، فهو يستطيع أن يصطنع حسب اختياره ، الخطاب الفلسفى أو اللغة الجارية ، لكنه بالنسبة لبقاى العناصر ، ينمو بهوء كون ان يغير شيئا في تطابق المحكى ، وبدون أن يمس قانونية النص . وليسمت رواية « الغشيان » لسارتر النموذج الأكثر شهرة لهذا الجنس التعبيرى وحسب ، بل هي ايضا قيمة نموذجية في هذا المجال : ببنائها على وحدة الزمان والمكان التى جهت الرواية المتقطعة في تمزيقها ، تجرى أحداثها من البداية الى النهاية بدون أى تصدع ، من خلال أسلوب مبتذل بل هو مسطح قصدا ليجلل بوضوح على أن للشيء الجوهرى عند سارتر ، ليس هو زحزحة الأشكال الادبية وإنما تنظيم موقف نموذجى ، داخله يستطيع



القارئ المعاصر أن يتعرض على الفضلة الأساسية لوجوده فوق الأرض .  
وفي مناسبة لم يبق التنبيه إليها كثيرا . أوضح سارتر بوضوح العبارة ،  
رغبته في تحقيق للكلاسيكية وذلك بلجونه إلى التخيل القديم المتمثل في  
استعمال مخطوط عثر عليه بين أوراق شخص مجهول : هكذا لا تكون  
رواية « الفتيان » له ، بل أنه ، مثل كثير من الكتاب القدامى ، يزعم أنه  
مجرد ناشر لها ، فلم بأعده نصر « روكنتان » ( بطل الفتيان ) وقدمه  
للجمهور .

على الرغم من أصالة « الرواية الجديدة » ، فإنها أيضا لا تجد  
الجنس الروائي بالمعنى الذي أتجزه كل من جويس ، وفولكنر ، وبروست ،  
وتتمثل جدتها في تحديد أسماء عناصر المحكي ، ولذا ، في تحديد مضمون  
معارض تماما للمضمون الذي كانت تستلزمه التقاليد . حتى في الرواية  
الأكثر انتهاكا ، يكون الأساسي هو الشخص ، لكن عند الرواية الجديدة  
بختلف الأمر ، فقد اتصبت للشخصيات إلى الخلف لاعطاء كل الأهمية  
للأشياء الجامدة التي هي ، على نحو آخر ، لالديكور المرئي تقريبا للأفعال .  
فبدلا من اظهار شخص محبة ، طموحة مأخوذة داخل شبكة متضامة  
من العلاقات الانسانية والاجتماعية ، فإن للرواية الجديدة تظهر الأشياء  
الحيطة بها والتي ، بفعل حضورها وحده ، تؤثر داخل التجويف ، على  
حواسي الأجسام المتحركة . ولا شك أن هذا القلب لقرائية المضامين هام ،  
لكن اللغة فيه غير متورطة ولا معنية ، فهي لا تقدم ، في حد ذاتها ، أية  
خصوصية سوى أنها بتلاؤم مع نظرية الرواية اللا مجسدة ، تحرص  
على أن تكون دقيقة ، نثرية ، متوفرة على صرامة الخطاب العلمي .  
صحيح أن « الرواية الجديدة » لم توجد لتفصح المجال أمام الأنكسر  
والرغائب الفوضوية الملتهبة داخل نفوس للشخص المشغوفة بذاتيتها ،  
بل ، على العكس ، لتجلى عن العمل الروائي الكاتب الحاضر بأفواط ،  
للكاتب الثرثار الذي يتمعله في أن يحكي عن نفسه من خلال إبطاله ،  
يكون مسؤولا عن لزوجة النص الروائي ، تلك للزوجة التي تستدعي  
فيها أكثر الكتب جمالا .

كل ما ذكرناه يعود إلى الماضي ، ويبقى علينا أن نتساءل نحن  
عما آلت إليه الأمور اليوم ، في فترة حيث الحداثة والحداثي يجوبان الشوارع ،  
يدون هدف ولا اتجاه ، وبدون أي شيء يشبه فكرة جامعة . فعندما يتصل  
الحداثي إلى جميع الأماكن ، وإلى طرائق الوجود ، واللباس ، والتعارف ،  
والتعليم ، والحكم ، ولا أذكر الطرائق التي لا تحفز كثيرا ، فإن الداعي  
لا يعود يجد شيئا يعارضه ، ولما كانت المعارضة هي سبب وجوده الأول  
والتوحيد ، فإنه قد ملك على يد ضخامة نجاحه نفسها . بعد اختزاله  
لتي نواته الاشتقاقية - الموضة حلينة الروح الامتثالية التي حاربها دائما

الحدثي الجدير بهذه الصفة - أصبح منذ الآن مفرغا من كل جوهر ، وثلما يعيش الا لاستحضار كقاحات الازمنة المتصرمة . في الأدب ، فقحت الحداثة كل نوع من الصرامة ، وعلى كل حال ، فاننا لانرى في الساحة فعلا لأحد الاتجاهات الثلاثة - تغيير الأسلوب ، تغيير المضمون ، أو تغييرها معا . لوضع العالم أمام نقائصه واضطراباته المستترة - وهي الاتجاهات التي كان الكتاب الأكثر استنارة وتطلعا بحقيقة فنهم يسسلونها لززع الاضطراب داخل أدب يغط في نومه . بطبيعة الحال ، يستمر للكلام عن الطليعة ، غير أن الذين ينتسبون إليها ليسوا سوى تابعين موهوبين بدرجات متفاوتة ، قرأوا كثيرا جويس وسيلين ، وبروست ، ويعتقدون أن بإمكانهم أن يستولوا على طرائقهم في الكتابة ، بدون أن يكونوا مدعوعين بالشغف أو معذبين بالقلق اللذين كانا يحفزنا تصرد الروائيين لنشاز اليهم . وبما أن جسارتهم المستعارة تظل بالضرورة سطحية ، فانها تنفقد الى قوة الاقتناع ، والاثارة ، والفضيحة ، لكن في مقابل ذلك ، وكمعويض ، لا يدفعون ثمننا لذلك ، وهو الثمن الذي كان في الماضي جد مرتفع . في غالب الأحيان ، فان جسارة كتابنا تتمثل أساسا في الاستعمال الوافر للغة الشعبية النقية ، بل وللغة البورنوغرافية والبرازية - وجميع الأشياء التي جعلتها قديمة قدم العالم ، ولتي ، بخروجها كما هي ، فقط تحمل اسمهم ، فانها في الواقع تكون مجرد درينة لحجب يؤس الاستيحاء . أن هذا النوع من الحداثة قد سقط بالتاكيد في المجال العمومي ، وبالرغم من أن القاري يمكنه بعد أن يتظاهر بالنفور منه ، فانه ليس هناك أعداء حقيقيون لمثل ذلك الحدثي ، أقصد أعداء مثل الذين وجدوا قديما وكانوا مصممين بشراسة على أن يحاربوا من أجل فرض آرائهم ، وأفكارهم وآرائهم . وهذا سبب من بين أسباب أخرى ربما يمكن للسوسيولوجيا أن تقول فيه كلمتها ، ونقص ذلك للغياب لمحاربين أحياء حقيقة ، ويحكمون بالفناء على ذلك النوع من الحداثة .

الى هذا الحد الذي وصلنا إليه ، بعيدا عن رامبو وعن السرياليين الذين ، مهما كانت محاولتهم لإخراج العالم عن الطور محاولة طوبوية ، فان لهم على الأقل جدارة سلوكهم الجدى مع أحلامهم ، أقول عند هذا الحد ، لا بد من أن نعاين بأن الحداثة تنتظر أن يعاد ابتكارها . كيف ستكون تلك قضية المتمرد الذي سيذهب ربما ، ذات يوم ، ليسجل تمرده . ألم كينونته في شكل غير مسبوق ، لكنه متجذر بقوة في القرون السابقة ليضمن للحداثة . الا انه ، في انتظار ذلك الطموح الممكن دائما ، وبالرغم من أن لا علامة تسمح بالتنبؤ به ، فان أفضل ما يمكن أن نفعله بالحداثة ، هو أن نشطب مؤقتا لفظتها من قاموسنا الأدبي . وبعد أن يتخلص الزمن من كل ما ينقله من عناصر مزيفة وسهلة ، سنستطيع أن نعاود للنظر فيها بما تستحقه من اعتبار .

# في معرفة النص

تأليف : يحيى العيد

تقديم : أيمن حموده

لنكر أحيانا بالقصر والهزيمة  
بالأبطال العظام  
وهم يرفعون سراويلهم وراء الأسىجه  
وهم يتناجبون في دورات المياه !!  
ما الفرق بين زهرة على المائدة  
وزهرة على القبر ؟  
بين الخبر والفتك ؟  
بين القهد والطرقه ؟  
بين أن يموت الإنسان على رأس حمله

لو يموت وهو يتبرز متائبا في إحدى الخرائب ؟؟

\*\*\*

كيف نقرا هذه الأبيات للشاعر محمد الماغوط ؟  
كيف نفهم النص الأدبي ؟ وكيف ننظر إلى داخله ؟ وما علامة داخله  
بخارجه ؟ ... كيف ننتج معرفة به ؟

يحمل هذا الكتاب عنوانا فرعيا هو « دراسات في النقد الأدبي » ،  
وهو يشكل استكمالا لكتابات سابقة للمؤلفة أسمتها « ممارسات في النقد  
الأدبي » .

---

دار الآفاق الجديدة - بيروت

الطبعة الأولى - ١٩٨٣

يبدأ الكتاب بمدخل لتوضيح بعض المفاهيم الأساسية للنقد :  
 الممارسة ، التتظير ، علاقة النص الأدبي بالنص النقدي ، القراءات  
 المتعددة للنص ... وتشير المؤلفات إلى أن مثل هذه المفاهيم ، التي  
 أنتجها البحث في أكثر من بلد في العالم ، هي مفاهيم نظرية ، وتوضيحية  
 المجرد قد يشوبها ، « والإفادة منها لا تكون بنقلها وتكرارها ، أو  
 بوضعها قيد الاستعمال في سوق النقد العربي ، بل إعادة انتاجها بالشغل  
 على النص الأدبي العربي » .

إن استعمال مفاهيم مثل : البنية ، الفسق ، الدلالة ، ... بشكر  
 عشوائي وخارج سياق منهجي لا يجدينا كثيرا ، بل أن ما يجدينا هو  
 إعادة انتاج مثل هذه المفاهيم والمصطلحات التي أنتجها البحث النقدي .  
 أي استخدامها كأدوات نكشف بها النص ، ونحدد موقعه في العلاقات  
 الاجتماعية التي تحكم حياتنا وزماننا .

وهذا ما يدفع بالمؤلفة إلى التساؤل عن كيفية انتاج النقد لموضوعه  
 إذا كان الأدب لا ينتج موضوعه ، الذي هو « حيلتنا » ، وهذا بدوره يقود  
 إلى طرح مسألة ثقافتنا ، و فكرنا الذي ينتج هذه الثقافة .

هل يحور السؤال في حقة مفرغة ؟ « أم أن الحلقة تنكسر حين نخترق  
 المستوى الثقافي إلى الأساسي المادي لنراه في وضعيته التاريخية وفي  
 السياسي الذي يحكمه ؟ » ، تتساءل المؤلفات ، وتجيب : « نعم ليس لنا  
 إلا أن نخترق المستوى الثقافي إلى هذا الأساسي وإلى هذا التاريخي فنرى  
 إلى صراعيته ونكشف بذور الحياة الإيجابية » .

يمكن للنقد الأدبي المعاصر إذن ، أن يخرج على وضعيته الوصفية  
 ويتجاوزها إلى ما هو بحث علمي ينتج معرفة بالنص ، وذلك باعادة انتاج  
 مثل هذه المفاهيم ، بفكر يعيد انتاجها بممارسته الشغل على النص .

\*\*\*

يضم الكتاب ثلاثة اقسام رئيسية :

١ - عن البنية وعن الواقعية :

يطرح هذا القسم المفاهيم البنائية على مسارنا النقدي . فيبدأ  
 بالتحريف بالبنائية وتكونها في مجال اللسانيات مع دي سوسير ، ثم  
 ينتقل إلى مفاهيم البنية : النسق ، الزمن ، التعاقب ... ثم النهج  
 البنيوي وخطوات عمله على النص الأدبي : عزل البنية ، تحليلها ، محف  
 التحليل ، مع ملاحظة أنه برغم أهمية تحليل بنية النص وكشف دلالتها ،  
 فإن هذا لا يكفي ، « ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيورة البنية  
 الثقافية ، من حيث هي سيورة البنية الاجتماعية نفسها ، عمل نقدي  
 أيضا ، ومطروح على النهج النقدي للأدب » .

ويخصص للفصل الثاني من هذا القسم لدراسة الواقعية : معنى الانتماء للواقع الاجتماعي ، النظرة الماركسية لسلام مجتمعات الأرض ، خارج النص ودخله ، سوسيولوجيا القراءة ، كيف نقارب النص في هويته الخاصة ، أي في احييته ؟ وهل يمكننا أن نرى في الوقت نفسه ، إلى علاقاته بالأساس المادي ، وبالممارسات الثقافية الأخرى ، أي هل يمكننا أن نرى إلى هذه العلاقات في هذه الهوية نفسها ؟ .



## ٢ - المسألة التقنية والمسألة الشعرية :

نتناول المؤلف في هذا القسم مسألة البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة . وتبدأ بالبحث عن نظام بنية الشعر فيها ، وتطرح تساؤلات هامة عن منطقها ، عناصره ، انساق العلاقات التي تتماشك بها هذه العناصر ، دور الفكر في تحديد هذا النسق ... ثم تنتقل إلى دراسة عناصر من هذا النظام : الموسيقى ، الإيقاع الداخلي ، الصورة ، مخوض الصورة ، تعدد المستويات ...

ولتوضيح ما تعنيه للكاتب ، تأخذ مثلا بسيطا : عبارة مؤلفة من مفرقتين من إحدى قصائد محمود درويش ، عبارة « دمي الملب » .

في هذا التركيب الوصفي ( دمي الملب ) يمكن رصد مستويات هذا التركيب كالتالي : المفردة الأولى : اللحم . توحى بالقتل ، والقتل له أسبابه : اعتداء ، حرب ، غدر ، دفاع عن النفس ...

في نطاق هذا التركيب ، نتابع ليحايات المفردة الثانية : الملب . د الدم يذهب في اتجاه للتطبيب . للتطبيب هو حفظ الدم ، تخزينه . الحفظ والتخزين يستهدفان التصوير ، للتصوير يوحي بالتجارة ، وللتجارة بالربح . الربح فعل يرتسم في سياق علاقات اجتماعية اقتصادية للنظام الرأسمالي .

حين نقرا هذا التركيب - الصورة في القصيدة ، ونحن نفوقها فيه ، ونحن نعلم أن « دمي » ، دمي التكلم ، هو دم الإنسان الفلسطيني ، تشع للدلالات ، تتماشك في فضاءاتها الواسع الذي تتراعى فيه حرب فلسطين وممركة الوطن ... نرى إلى القتل في علاقته بالتطبيب ونرى إلى اللحم الملب في إطار موت يولجه عدوا ، له هوية اقتصادية ابيولوجية ، وقصيح كلمة القتل ، بمعنى الضحية في التعبير المألوف عن الحروب ، علمة وغامضة ومصطحية . ويصير تعبير « دمي الملب » صورة للقتل أكثر عمقا وأكثر وضوحا ؛ لأنها أوسع دلالة وغنى .

إن تغيير « دمن المطب » هو صورة شعرية تتنفس رائحة العصر  
ونكهة واقع اجتماعي نعيشه . .

تحت هذا الضوء ، تقوم المؤلفبة بقراءة قصيدة « النار والجديد »  
للشاعر محمد الماغوط ، من ديوانه « غرفة بملابن الجدران » .

الفصل الثاني « النقد البنيوي والبنيوية الكونيفية » ، يناقش  
موقف الرافض للمنهج البنيوي عند بعض الماركسيين ، رغم المرتكز الفكري  
الماركسي لهذا المنهج .



### ٣ - النقد والتجريب : دراسات نصية :

يتكون هذا القسم من أربعة فصول :

- الأول : دراسة لقصيدة سعدى يوسف « تحت جدارية فائق حسن » ،  
وفيه تتناول المؤلفبة موضوع الموقع الفكري وأثره في توليد دلالات النص .  
فتبدأ بكيفية « اختيار للنص » ، ثم بناء القصيدة : التكرار والتمنصل  
في حركة نموها ، بنييتها ، حركتا القصيدة الأساسيتان ، عالم كل من  
الحركتين في تميزه ، حركة مكونات عالم الحركتين ، والمنطق الذي يحكم  
القصيدة في علاقته بالواقع الاجتماعي .

لثاني ، يعنى بمستويات البنية والوظيفة للدالية ، وفيه تقوم  
المؤلفبة بدراسة لرسالة الخليفة عمر بن الخطاب الى أبى موسى الأشعري :  
بينما تقوم في الفصل الثالث بتحليل محاور البنية ومكوناتها في رواية  
« السؤال » ، لغالب طلسا . أما الفصل الرابع فهو مخصص لدراسة ذهن السرد  
الروائي في إنتاجه دلالات التملك للوطن في رواية « موسم للهجرة الى  
الشمال » للطبيب صالح .

وتتسرد المؤلفبة للفصل الأخير فهرسا خاصا بترجم الاعلام العربية  
والأجنبية . وأهم أعمالهم .

ومن بين الاعلام العربية : محمود درويش ، بدر شاكر السياب ،  
نازك الملائكة ، غالب طلسا ، محمد الماغوط ، سعدى يوسف ، أنسى  
الحاج ، نزار قباني ، بول شاورول ، الطبيب صالح ، محمد بنيس . . .

ومن بين الاعلام الأجنبية : دى سوسير ، جولدمان ، جرامشي ،  
لوكاش ، ياخين ، بارت ، باليسار ، . . . وآخرون .

أخيرا ، تبقى الإشارة الى أن صاحبة هذا الكتاب . . . يمنى العيد  
( د . حكمت صباغ الخطيب ) ، هي استاذة النقد الأدبي ، بكلية الأدب  
والعلوم الانسانية - للجامعة اللبنانية .

# رسالة لندن فيما يحرقون في المنفى هجوم على الخميني.. دفاع عن الساقاك

امير المعري

بمستواها الفني المتقدم ورؤيتها  
النقدية التي اتخذت طابع الرمز من  
اجل تتحدى كافة اشكال المصادرة  
والاستبداد في عهد الشاه .

واتساقا مع ذخيرة  
النظام الايراني الحالي  
تجاه الفنون بوجه عام ،  
فرض نوعه من الرقابة  
الفاشية الصارمة على  
جميع مراحل صناعة  
الفيلم السينمائي ،  
وخضعت السينما لقائمة  
طويلة من المحظورات  
والمحرمات التي صادرت  
تماما حق السينمائيين في  
التعبير واوقفت نمو  
السينما الايرانية .

الامر المؤكد الآن ، ان النظام  
الايراني بزعامة آية الله الخميني ،  
بعد تصفيته للثورة الايرانية وافراغها  
من محتواها الانساني ، قد اجهز  
بشسكن تلم على صناعة السينما  
الايرانية التي كانت قد حققت  
ازدهار في السبعينات ، حيث برزت  
مجموعة من السينمائيين الايرانيين  
الذين تشكلوا ما سمي بالسينما  
الايرانية الجديدة ، في ظل الهامش  
المحدود الذي اتاحه نظام الشاه  
الراحل ، اتساقا مع رغبته في اصفاء  
طابع التحديث الغربي على البلاد .  
وحققت الافلام الايرانية الجديدة  
نجاحا كبيرا واستطاعت ان تلفت  
الانظار في المهرجانات الدولية

وكان من عواقب هذه السياسة، أن رحل أغلب السينمائيين الإيرانيين الموهوبين إلى الخارج ، وذاب معظمهم بالفعل في العمل السينمائي والتلفزيوني في البلدان التي حلوا بها . وظل البعض يسمى في نفس الوقت ، لبسك السينما الإيرانية في الملفى .

وقد نجح هؤلاء مؤخرًا في صنع أول فيلم إيراني في الملفى ، هو فيلم « المهمة » تكليف وإخراج المخرج والممثل الإيراني المعروف بفرغيز سياد الذي اعتمد في تمويل فيلمه على دعم الشركات الأمريكية والألمانية ، وساهم في العمل بالفيلم طقم كامل من الفنيين الإيرانيين .

### احتجاجات خومينية :

ومؤخرًا ، بدأ عرض « المهمة » في لندن وسط جو من القلق ، خوفا من ردود فعل نظام الخوميني ، الذي كان قد احتج على عرض الفيلم في بعض المهرجانات ممثلا لإيران ، وإن كان اتصاع نطاق الحرب مع العراق ، قد شغل النظام على ما يبدو ، عن متابعة القضية . ويقول المخرج أنه قد اضطر ، مع ذلك ، إلى تأخير توزيع الفيلم ، حتى تسمح السلطات لزوجته وأبنائه بمغادرة إيران .

يبدأ الفيلم بوصول « مسلمى » ، وهو أحد أسباب الثورة ، إلى نيويورك ، موفدا من قبل النظام ، بغرض اغتيال أحد المعارضين من

المهاجرين الإيرانيين . ويفاجأ الشاب بعد وصوله مباشرة بأن هناك من سبقه إلى اغتيال الضحية المنشودة . ويذهب « مسلمى » للقاء رئيسه المباشر في نيويورك وممثل النظام وهو « ملا » من رجال الدين ، يعيش في « ميلا » أتيقة ويحيط نفسه بطقوس غامضة أقرب إلى جو الشعوذة ،

وهو شخصية كلريكتورية ، تتناقض ضحكته الخشنة العالية مع مظهره العام . وتقوم على خيخته امرأة منقبة ترتدى حتى عديدة من الذهب . ويطلب الملا من « مسلمى » اغتيال أحد ضباط السافاك السابقين المقيم حاليا في نيويورك ، بدلا من الضحية التي « ملئت منه » . ويبدأ مسلمى بالفعل في تعقب « الكولونيل » ويتحين الفرصة لقتله . ويفشل عدة مرات رغم اختلاف وسيلة القتل في كل مرة ، نتيجة لتدخل عوامل خارجية . وفي إحدى مطارداته له داخل محطة لمترو الإنفاق ، يتعرض « الكولونيل » إلى الاعتداء من جانب أصدقاء نيويورك . ويتدخل مسلمى بلا وعى لانتقاذ الكولونيل . ويكتشف هذا أن منقذه هو أحد أبناء وطنه فيشكره « بحرارة ويلج في دعوته على الخداء في منزله في اليوم التالي .

وتتطور العلاقة بين الرجلين ، ويفشل « مسلمى » في قتله مرة أخرى . ثم تدخل « مليحة » وهي شقيقة الكولونيل بالتبني إلى الصورة وتلقى أعجبا خفيا من مسلمى إلى أن تصطدم به بسبب معارضته لإرائها



الليبرالية المتحصرة ودراستها الموسيقية . وتذاع الفتاة بشدة عن قيم الحرية الغربية ، بينما يتمسك مسلمى بمعاداة الفن الذى يعتبره خطيئة لأن الفراء بحاجة الى الخبز أكثر من حاجتهم الى الفنون ! ماذا وراء المهمة ؟ !

ومن خلال المواقف الانسانية العديدة التى يقدمها الفيلم لشخصية الكولونيل ، ومع تصريح الكولونيل لمسلمى بأن هناك نوافع شخصية تدفع « الملا » الى التخلّص منه ، حيث يخشى من الكتاب الذى يعتزم الرجل اصناره ويفضح فيه تعاون رجال الدين مع نظام الشاه ، يزداد الشك لدى مسلمى فى جدوى مهمته . وينتهى الفيلم بتخلى مسلمى من مهمته . وفى طريقه الى المطار لمفادرة أمريكا عاتدا الى بلاده ، يتعرض لحادث اغتيال يذهب ضحيته . وفى النهاية ، يصل شاب آخر بنفس الأسلوب الى نيويورك للقيام بالمهمة التى عجز سلفه عن القيام بها .

يعرض الفيلم لموضوعه ، من خلال ابراز التناقض الشخصى والسلوكى والفكرى بين كل من رجل السافاك ( الكولونيل ) ومسلمى . فيبدو الاول رجلا يمثل بالحيوية ويملك القدرة على الاستمتاع بالحياة . يمارس الرياضة فى الصباح ثم يتوجه الى عمله الحثيث فى تنظيف أحد المكاتب . ويجد متعته بعد ذلك فى أعداد الطعام والشراب ، ولا تنقصه روح المرح والدعمية المحببة التى تلقى استجابة

فورية بالطبع لدى المشاهدين . وهو ايضا يشعر بحزن بسبب اضطراره الى ابعاد اطفاله فى مسكن آخر بسبب خوفه من التعرض للقتل معهم . وان كان يجد للوقت بين هين واحسر لاصطحابهم واللهو معهم فى وراء تامه . وهو يعد كتبها يضع فيه الحقائق فى نصفيها . ويصدع عن عمله فى السافاك بمنتهى الصلابة ، متعللا بان ليس كل من خدم السافاك قاتلا . ولأن الأمر يخرج عن أداء الواجب الوظيفى العادى .

ومن ناحية اخرى ، نرى مسلمى الجاد المزمّت الذى لا يجد ابن متعته فى الطعام أو الشراب أو الفن ، وحيثا فقط من خلال العقيدة . يمارس الصلاة ويجرى استعدادات النفس انسيافا وراء فكرة نظرية ترفض شعارات الحرية والمعدل ويقتل الحب داخله .. الخ .

انه « تركية » اقرب الى الحالة المرضية . وإلى المصائب الاجرامى المتسبب عن انجبت !

ويتلى الفيلم بالطبع بالحوار الخطابى المسرحى فى هيئة مرافقة فضرية تسعى لإبراز انسانية رجل السافاك وتبرئة ساحقة ، فى مواجهة الجهود الفكرى ونزعلت الحقد الجاهل الذى يينه النظام فى عقول ابنائه . ويركز الفيلم بشكل فاضح ، على الدفاع عن قيم المجتمعات الغربية ، باعتباره النموذج الذى تخسر كل شيء عندما

نهجهم . وهو المعنى الذى يتركز  
في افكار الكولونيل وشقيقته على نحو  
واضح للدلالة بالطبع !

خليط درامى :

يبدأ الفيلم بأسلوب اقرب الى  
البوليس ، حيث يذكرنا بأفلام  
المطاردات المألوفة ، ثم يتحول  
الى شكل اقرب الى الكوميديا ،  
تجبرها عاطفية شخصية الكولونيل  
وبراعته في المناورة ، ويقوم بالدور  
بارفيز سياد نفسه . . المخرج —  
المؤلف الذى يستند ايضا بعض  
وقائع السيناريو من تجربته الخاصة  
في المنفى . ويحقق بذلك اندماجا  
بين شخصيته وبين الكولونيل .

واذا كان الفيلم قد سعى الى  
ادانة « التركيبة » الجادة  
واللانسانية التى يفرزها نظام  
الخويعى ، فقد سقط في تبني  
الدفاع عن قيم الحرية الغربية في  
مجتمع كالولايات المتحدة على نحو  
مطلق ، واصبح من المؤسف بمد

ذلك ان يستط أول فيلم إيراني في  
المنفى ، في الانتهازية السياسية ،  
حيث يقوم بتجميل صورة نظام  
الشاه ، تحت دعوى تبني الدفاع  
عن الأفراد الذين ضاعت حقوقهم  
وظلموا في كفة المصور — كما  
يزعم المخرج .

يقول بارفيز سياد ان فيلمه  
لا تتمين قراءته باعتباره تأليفا  
للقشاء . وان اهتمامه الاساسى هو  
بالمحنة التى يحياها الناس ، وليس  
بالمواقف الايديولوجية . ولكن الفيلم  
نفسه يكشف زيف ذلك الادعاء .  
فاى اناس هؤلاء الذين يدافع الفيلم  
عن حقوقهم . وكيف يغيب الموقف  
الايديولوجى الكامل المحمل  
بالتشبهات ، في سعى الفيلم على  
نحو سائر ، الى تبرئة نظام الشاه  
المميل من الجرائم التى ارتكبها  
بحق الشعب الإيراني ، وذلك بتبني  
الدفاع عن اكثر مؤسسته فسادا . .  
السائق صاحب السمعة الكريهة  
في العالم كله ! .

في العهد القديم

طبل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعاد : احمد الخيبي

## حول قضية المسرح المدرسى ..

د . هناء عبد الفتاح

المشارك وفي الوسط الذى ينتهون  
اليه وكذلك يؤدى الى رفع معدل  
الثقافة والمعرفة .

كيف حال المسرح المدرسى الان  
فى بولونيا ؟ ! يعامل هذا المسرح  
من قبل المهتمين بقدر من الخفر !  
فلا يحاول المسئولون ان يتدخلوا  
فى تحديد نوعية هذا المسرح  
وبرنامجه ، بل يتركون لمبدعيه  
والمشاركين فيه حرية التعبير الكاملة  
عن انفسهم بمختلف الصور  
والاشكال والاساليب الممكنة .

دعوت أخيراً لحضور عرض  
مسرحى لفرقة المسرح المدرسى  
« بالمدرسة الفنية المتوسطة »  
بمدينة مارمو ، وهى مدرسة تقوم

بعد المسرح المدرسى واحدا من  
التيارات الأساسية للتربية الجمالية  
« للنشأ » فهو يمثل شكلا من  
الاشكال التربوية الجذابة للدروس  
التي تنظم خصيصا خارج البرنامج  
المدرسى اليومى . فالمعلم المسرحى  
يشهد انتباه الطلبة ويشد افكارهم  
نحو المادة المعروضة عليهم . يقوم  
هذا المسرح بتنمية شخصية  
الشباب ، ومنطقة الشعور  
وقدراتهم التخيلية ، كما يثرى  
روايتهم ، ويشكل البناء الاخلاقى لهم ،  
هذا عدا تنمية قدراتهم الفنية ،  
فهو يخلق داخلهم امكانية التعبير  
عن انفسهم بطرق فنية ، كما يربى  
فيهم الشعور الجماعى بالمصل

الطلبة المثلون نضال رفاههم انشاء  
 الاحتلال الالمانى لبولونيا وغيرها  
 من الموضوعات التاريخية ، كما يقدم  
 هذا المسرح عروضاً تتميز باطلارها  
 النقدي الفكاهة الذي ينقد فيه الطلبة  
 انفسهم او جيل آبائهم ، حول قضايا  
 اجتماعية صائخة كقضايا مسؤولية  
 الآباء نحو تربية ابنائهم ، قضية  
 تخدير الشباب ، ظاهرة الحرية  
 العدوانية التي يتصف بها الجيل  
 الجديد من الشباب ، الحرية  
 الجنسية ومسئولتها ، قضية المدينة  
 والريف ، الهجرة الى الخارج وغيرها  
 من القضايا التي تشغل الشباب  
 البولوني وتمثل همومهم اليومية .  
 الا ان الطابع الذي يفسد المسرح  
 المدرسي ببولونيا - في رأي - هو  
 انه يسعى لتقديم عروض مسرحية  
 بعينها بصرف النظر عن نوعية هذه  
 العروض فنياً ، وعلى الرغم من  
 النحاس الكبير والصنق الشديد  
 الذي يتميز به تقديم الطلبة  
 لعروضهم الا أنهم نافرا ما يهتمون  
 بالتنوعية والكفاءة الفنية لهذه  
 العروض واطلارها ، لنجد فيها  
 نقصاً في القدرات الفنية خاصة من  
 ناحية التمثيل والاخراج المسرحي .  
 ويعترف الفنانون الهواة بهذا  
 النقص ، فليس لديهم الوقت الكافي  
 للتجهيز والاعداد الكافي لهذه  
 العروض : « اتنا نعمل ببطء ونشعر  
 في الوقت نفسه بالعجز عن تقديم  
 عروض مسرحية مثالية » ولكن  
 متفرجينا من الطلبة والممثلين  
 والجمهور البسيطة يحتاجون الى

بتفريخ كادر من الفنانين من مجال  
 الكهرباء . انه مسرح هلو بكل  
 ما تحمله هذا المصطلح من معان ،  
 اسمسه ويديره عليل كهرباء قد  
 تخرج من المدرسة المذكورة . اما  
 فيما يتعلق بأسلوب العمل داخل  
 هذا المسرح المدرسي « والبرنوار »  
 المسرحية السنوى ( وكذلك النظرة  
 الى برنامج عروض السنوات التالية  
 فيحدد كل ذلك الطلبة بأنفسهم تحت  
 رئاسة زميلهم الذي اختاروه ليعبر  
 مسرحهم . والعمل داخل هذا  
 المسرح يذكرنا بالمسرح العالي ،  
 حيث يقوم الطلبة بفعل كل شيء :  
 باعداد العروض المسرحية ، بتنفيذ  
 الديكورات والملابس المطلوبة  
 وتصميمها ، باعداد الموسيقى  
 وتصميم الرقصات ان كان هذا  
 مطلوباً ، وأخيراً بإخراج العرض  
 المسرحي بالشكل الفني اللازم حسب  
 امكانياتهم وطاقاتهم . وغالباً ما ترتبط  
 معظم هذه العروض المسرحية  
 التمثيلية بالناسيب والاعباد  
 القومية . وغالباً ما تقدم هذه  
 العروض خارج بناء المدرسة ،  
 فينقلون مسرحهم المتجول الى  
 صانع الطاقة الكهربائية وتصور  
 ويبوت القشة . اما نوعية العروض  
 فهي عبارة عن قصائد شعرية  
 درامية تقدم عبر خلفية موسيقية  
 حول موضوعات تاريخية ، وقد  
 شاعت برنامجاً من هذه العروض  
 تحت عنوان « زخا ما » يقدم فيه

رؤيتنا وشاهدنا .. ولا نملك الحق في رفض ما يطلبونه منا ! .

اما المثل الثاني لفسق المسرح المدرسي فهو « المدرسة المتوسطة للمعمار والبناء الهندسي » بمدينة كراكوف التي تبعد عن العاصمة حوالي اربع مائة كيلومترا . يقوم بإدارة مسرح هذه المدرسة نخوس من هيئة التدريس وهو ممثل هاو في الوقت نفسه . فلسفة الميزة لهذه المدرسة هو تواجد شباب موهوبين يتميزون بقدراتهم الفنية الفائقة ، ولائهم سيصبحون يوما ما في المستقبل فنائين مبدعين ، فقد قررت المدرسة ان توفر لهم الظروف والامكانيات للنمو الفني المتكامل ، حيث يقوم المسؤولون من الاساتذة وال تربويين بتخطيط برنامج فني لهم بدقة ملحوظة خارج اطار برنامج دروسهم اليومية ، حيث يشغل المسرح في هذا البرنامج اكثر مساحة زمنية في البرنامج التعليمي والتثقيفي . فالعمل المسرحي يتصل اتصالا وثيقا ببرنامج التعليم والتربية ، ويلعب دورا بارزا في نوعية

الدروس المقدمة التي يتعلمها الطلبة ، وبهذا تصبح الدراسة بهذا المعنى عملا منتظما تحصد افراف المدرس الذي يتمكن من ان يجعل من طلبته شركاء له .

« - اننى بالنسبة لهم ممثل ولست مخروبا الزاميا .. أعلمهم ما يتعطشون لمعرفة ل » .

اما القضايا التي تطرحها عروض هذا المسرح المدرسي ، غذائها ما تكون قريبة من الشباب غير منفصلة عنهم . ففي معظم الاحوال يكون الطلبة مؤلفين لهذه العروض المسرحية التي تحتوي على مشاكلهم وقضاياهم المعيرة عنهم فوق خشبة مسرحهم . والقسم الاكبر من عملهم يدور في معظمه حول التمارين الفنية لتجويد آدائهم الفني ، وحول تفاسيرهم الفنية للنصوص المتحمة ولاوارهم المؤداء وحول ثقافة الكلمة وكيفية تقديمها وتاديتها امام متفرجيهم ، ساعين في الوقت نفسه الى ابراز النماذج التي يرون انها افضل ما تلهتهم داخل المجتمع الذي يعيشون فيه !

#### ( في العدد القادم :

دراسة عن )

الابليسات التاريخية للقص المعروف « بحجر وشيد » مع ترجمة كاملة الى العربية لهذا النص .

( الذي كان اول عقد لاجتماعي مكتوب في توكيخ البشرية )

بقلم : احمد علي بدوي

## نقاد من المعبد أم حكام على المبدعين

روبير أندريه ( فرنسا ) وإيفجينى سيدوروف ( الاتحاد السوفيتى )

وايلر فى رأيه . ان هذا الراى . على ما اعتقد ، صدى للتعارض القديم ، الذى يمكن فهمه سيكولوجيا ، بين الناقد والكتاب المبدع .

روبير أندريه : اننى بالتأكيد أرفض مقولة وايلر . وإذا غفرت لى قلة حيائى ، فاننى لا أعتبر نفسى كاتباً غير ناجح . ولكن ثمة الكثير مما يمكن قوله حول هذه الفكرة التى قال بها الكاتب الانجليزى ، هى من وجهة النظر التاريخية ، متأثرة بالمناخ السائد فى نهاية القرن حيث كان الكاتب والنقاد بالفعل فى معسكرين مختلفين ومتباعدين . ويمكننا أن نذكر هنا فلوير الذى كان له رأى اخف حدة فى النقاد من وايلر . وهذا امر مفهوم ، فنقاد الادب هم دائماً حكام على المبدعين ، وهناك كل الأنواع من الحكام او القضاة — كما نعلم — هناك المنحرمون والمعادلون والمنافسون

فى سبتمبر ١٩٨٤ ، اجتمع الكتاب السوفيت فى موسكو لمناسبة الذكرى الخمسين لانشاء اتحادهم ، لمناقشة ما تم اجتازه فى تطور ادبنا السوفيتى المتعدد التوجهات ، وتطلعاته المستقبلية .

وكان من بين الضيوف الذين حضروا الاحتفال : روبر أندريه الكاتب الفرنسى المعروف ، ورئيس الجمعية الدولية لنقاد الادب . وبناء على طلب « الصحفية الادبية » التقى روبر أندريه بإيفجينى سيدوروف الناقد السوفيتى . وفيما يلى نص الحوار الذى دار بينهما .

إيفجينى سيدوروف : قال أوسكار وايلد ذات مرة ان الناقد فنان فاشل . حسن ، ان اى ناقد — اينما كان — يمكنه أن يقبل هذا التعريف القاطع ، او يعترض عليه . واتنا أدرك أنك ، كرئيس للجمعية الدولية لنقاد الادب ، لا تتفق مع

والمبادئ . ان تجارب الكتاب في  
الاتحاد السوفيتي وفي العالم ،  
كما قال كونستانتيني تشيرنكو في  
الجلسة الختامية للاحتفال ببويك  
اتحاد الكتاب السوفيت :

« أظهرت أن الأدب العظيم والفن  
العظيم لا يمكن أن يتواجدا في غياب  
النقد الأدبي المسئول والمالي  
التخصصي » . ان الأدب والنقد  
يشبهان جذعي شجرة تنمو في تربة  
الواقعية . ومن خلال عمله الإبداعي  
وتجاربه وحياته بأكملها ، يحل الناقد  
مشكلات فريدة تختص بالوجود  
والفكر ، تساهم كما يفعل أي كاتب  
مبدع . والنقاد الماركسيون  
يضعون في أذهانهم مهمة المهام التي  
ذكرت في البيان الشيوعي : « ان  
النمو غير المتقيد للجزء شرط للنمو  
الحر للكل » .

ان انبئوية التي تشدد العيوبية  
والوضع العملي ، لا تضع في  
حسابها حقيقة هذا الجانب  
الإنساني في العمل الخلاق ، ذلك  
الجانب الذي لا يمكن ترجمته الى لغة  
المفاهيم الصارمة والنماذج شبه  
الرياضية . ان سحر وقوة الفن ،  
ومغزاه العميق ، والعنصر اللاواعي  
فيه ، لا يمكن أن يعبر عنها تساهم  
يلغة الصور العقلية . ومن الواضح  
الآن أن البنيوية يمكن أن تستخدم  
كأداة مفيدة في دراسة الفن ، وليس  
كمناهج على في النقد الفني .

ان النقد الفلسفي الموروث لم

مراحة . وفي رأي ليست هنالك  
عدالة في النقد الأدبي ، بالرغم من  
انه كان ثمة استثناء في فرنسا  
القرن ١٩ ، وأثير هنا الى العمل  
النقدي لسانت بيف .

اعتقد انوايلد قال مقولته هذموه  
يضع في ذهنه النقاد الصحفيين . .  
رجال الجرائد . ان رواية بلزاك  
« الأوهام الضائعة » تصور  
أخلاقيات أولئك النقاد « بشكل رائع » ،  
فهى تعرض لهم يعجبون بكتاب ما  
فيما بينهم ، ثم يشمرون أكمامهم  
ويقطعونه اربا بناء على أمر من  
رئيس التحرير . وبالرغم من كل  
ذلك ، فإن الكاتب قد يجد الإلهام في  
النقد البناء والذكي .

١٠٥ : لكن ما هو النقد الذكي  
والجسار - ولتكن مثالا -  
العادل ؟ أنتى أرفض بشدة النقد  
الذى يحاول أن يعلم الكتاب كيف  
يكتبون . وهناك عدة أنواع من  
« النقد » الصحفي ، الأكاديمي ،  
الفلسفي ، الاستطقي ، والانتطاعي ،  
والبنيوي ، وذلك المسمى « بالنقد  
الجديد » . الخ . وأجب أن أذكر  
هنا تراث النقد الأدبي الروسي  
والسوفيتي . انه أسسنا رؤية  
للنن القولى ، كانعكاس وتحويل  
للواقع عبر الصور . وفي هذا  
التراث ، ليس النقد الأدبي مقوما  
ولا مطلقا ، انه يعطى تفسيراً للعمل  
المفتود ، كما هو كائن ، موافلا  
حياته على مستوى الأمكار .

ثقافته الواسعة مركزا على جوانب بعينها في عمل ما للكاتب معين . ان هؤلاء النقاد ذوي الثقافة الواسعة يسدون لى مؤرخين للادب اكثر من كونهم نقادا .

وفي العشرين عاما الأخيرة ، نما نوع من النقد في فرنسا يعرف باسم النقد الفلسفى ، وهو فى الغالب يستلهم أفكار « والتر بنجامين » .

ويظهر النقد الفلسفى فى المقالات المبنية على أفكار البنيوية والتحليل النفسى وبعض الاتجاهات الأخرى . والتحليل النفسى كمنهج نقدى يطغى على النص الذى يقوم الناقد بتحليله ، ونتيجة لذلك غائى لا شىء يدلل عليه فى النهاية سوى منهج الناقد الفلسفى ، بينما يختفى الكاتب وعمله .

ويجب أن نلاحظ أن المدخل الفلسفى نفسه معتد للغاية . ولقد نشر الناقد الفرنسى المعروف جان بيير ريشار مجلدا ضخما بعنوان ( محاضرة قصيرة ) وهو كتاب ممتع . انه يحاول أن يبين أن إمكانات الفنان الإبداعية بكلها ، وكل السمات المميزة لشخصيته ، تظهر فى نطاق صغير ، ومن الممكن الاستدلال عليها من قراءة جزء من نص — كل صفحة منهج ( المحاضرة القصيرة ) مع ريشار . وسألته هل يمكنك أن من ملويزر أو بودلير . ان هذا عمل ممتع وذكر ومسقط بالفعل .

ولقد كانت لى مناقشة طويلة فى

يستند أو كائناته بعد ، فيما أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالفن ، فانه يتطور معه ، مخفزا آياه على البحث عن اشكال جديدة ومضمون جديد .

وعندما يكتب الناقد عن عمل أدبى ، فانه لا يرى أن مهمته تنحصر فى تنقيبه فحسب ، وانما يستخدم ذلك العمل كسلاح فى كساحه هو نفسه من أجل مثل بعينها . ويرفض ويقبل بعض الأشياء من وجهة نظر الحياة نفسها ، تماما كما يفعل الكاتب .

لقد بدأ فيساريون بيلينسكى ، فى روسيا ، هذا التراث من النقد العلمى . وكان عمله بالفعل توليفة من الفلسفة وعلم الجبال والكتابة الصحفية . ولم يقسم بيلينسكى النقد الى أنواع متميزة كما نفعل الآن . وهذا النوع من النقد قريب جدا من الأدب كثرين له .

و : أهم ما تعنى ، لكن فى فرنسا أصبح موقف النقد معتدنا للغاية . فالنقد ممزق الى فروع متخصصة منفصلة . وهناك فرق واضح بين الناقد والكاتب الجماهيرى ، لكن ليس ثمة روابط بين الناقد الجماهيرى والناقد الجامعى . ان الناقد الجماهيرى يبحث عن الجوهرى والحيوى والاجتماعى فى العمل الفنى ، كل الأشئء التى اعتاد بيلينسكى على البحث عنها ، بينما الناقد الأكاديمى يستعرض — فى المقام الأول —



ليوشكينى ، ثم نكشف لرعبنا ان  
عمل يوشكينى او ما لربه ، يصبح  
بعيدا جدا عنا بدلا من ان يصبح  
كثير وضوحا .

رو : هناك كتاب وشعراء لاتصل  
أعمالهم اطلاقا الى الجماهير  
العريضة . لقد ذكرت الآن مالارميه ،  
ان تلاميذ المدارس يتعلمون اثنين  
من قصائده ثم ينسونها تماما .  
مالارميه شاعر هام وقيم ، لكن  
أعماله يصعب على الجماهير فهمها .  
يجب ان أضيف ان النقاد الذين  
يضممون عملا فنيا على شريحة  
الميكروسكوب هم يوما توافقون الى  
الانتقام ، أو التخلي من قيمة الفنان .  
أنتى اعتقد ان الناقد عليه ان يحاول ،  
قبل كل شيء ، ان يفهم ما اراد  
الكتاب التعبير عنه في عمله .

أس : أنا مقتنع بان غرض  
الأدب ، وبالتالى النقد ، هو العودة  
بأى ثمن الى الإنسان المكتمل والعالم  
المكتمل ، موجهها كل لقاء المسرد  
وارادته وموهبته لتحقيق ذلك  
الهدف . لأن مهمة الثقافة والأدب  
على وجه الخصوص ، تكمن فى إعادة  
الترابى المتكاملة للشخصية الإنسانية ،  
مهما كانت متفطرة فى وعينا . ومهما  
كانت الحياة مأسوية ، فان الأدب  
يستمدى ليدافع عن قيم إنسانية  
وأخلاقية دائمة .

رو : اتفق تماما وما تقول . ان  
الأساس هو بالطبع الا نطلق الأدب  
من الحياة . ومع ذلك فانه من وجهة

تجربى بصراحة لمافى فعل ذلك ؟  
وأجبتى بلغنى ، وقال ان الأمر  
بسيط تماما ، فالمقصيدة إما ان تكون  
جيدة او رديئة . هذا كل ما فى  
الأمر . وأنا أرى ان المهمة الحقيقية  
للنقد الأدبى هى شرح هذه العبارة  
الأخيرة .

أس : لكن هذا النوع من النقد  
الفلسفى — ممتع فقط لقلة من خبراء  
الأدب . ولا يمثل أهمية كبرى للقراء ،  
للمجتمع ككل .

رو : تماما ، وليسبب بسبب  
للغاية ، فهو عسير لدرجة الاستحالة  
بالنسبة لأشخاص ليس لديهم قدر  
كبير من الثقافة بما فيه الكفاية . ان  
القارئ يصطدم بباب مغلق ، وليس  
مسموحا له بالدخول الى معمل  
الناقد ، قدس أقداسه . ومنسك  
تعبير شائع الاستخدام فى فرنسا  
هو « نقاد الجعبد » بمعنى نقاد من  
حلقة ضيقة جدا من المتخصصين .

أس : عموما ، فان القرن  
العشرين لديه نزعة أميلة الى  
التخصص . والتخصص فى العلم  
شئ طبيعى وضرورى بلا شك .  
لكن عندما يحدث التخصص فى  
الإبداع الوجدانى ، الأمر الذى  
يصاحبه تفتيت وحدة الإنسان  
والصلام ، اذن فهو الوقت الذى  
نشعر فيه بالقلق . أنا نحصى  
ونصنف النعوت عن ستيفان ،  
مالارميه ، أوصيغ القصير فى الفصل  
الثامن من ( أوجين او نيجين )

نظر الناقد ، لآرائه هناك مسألة  
الذاهج التي يمكن بواسطتها تحقيق  
ذلك ، ومسألة المخجل للذي يمكن  
اتخاذها إلى هذه المشكلة الهامة .

يجب أن نقوم ، أو أن نشلث ،  
بإجب أن نصدر حكما على كتاب ما .

أ.س : قال ليف تولستوى شيئا  
فيما يتصل بهذا : إذا كان النقد  
ينظر إليه كتقويم فقط ، فذلك سيكون  
كلابا فارغا . ولكنه إذا نظر إليه  
أيضا كتفسير لكتاب ما فسيكون  
هناك قدر كبير من الأهمية لذلك . .

وبكلمات أخرى ، فإن النقد لا يتضمن  
فقط التقويم ، ولكن أيضا الاستمرار  
لإنكار الكتاب في الحياة الواقعية ،  
والأغاة يتضمن معارضة ومناقشة  
للأفكار والحوال التي يقدمها الفنان .  
ر. : لم يكن تولستوى ناقدًا .

وكتابات في الفن والأخلاق هي الجزء  
الأكثر إثارة للجدل والمناقشة في  
سائر أعماله . لقد أجزم تولستوى  
مثلا بأن الفن عديم الفائدة ، وبأن  
شكسبير كان كاتبًا مسرحيًا رديًا .  
ولكن فكرتك من أن الناقد يجب أن  
يستخلص الدرس الأساسي الذي  
يشتمل عليه كتاب ما — تبدو لي  
صحيحة . فقط في هذه الحال  
سنكون قادرين على الخروج من  
الحلقة المغلقة من ( نقد المسد ) .

أ.س : على الرغم من أن كتابا  
قلائل لديهم موهبة أوسكار وايلد .  
لأنهم غالبا ما يشجبون النقد .  
يجب أن تكون قد لاحظت بشكل مل-

أن في هذا البلد ، يتمتع نقاد الأدب  
بتقوؤ كبير لدى الجماهير . وغالبا  
ما يستشار الناقد ، ويتحدثون في  
التلفزيون . وعلى سبيل المثال فقد  
تلقيت أنا عرضا لاعداد برنامج  
تلفزيوني اسمه ( مجال القراءة ) .  
وأذن أود أن أقلب مقولة أوسكار  
وايلد لمصلحة الكتاب قليلي الموهبة :  
« كل كاتب بعون موهبة هو ناقد  
فائل » إذا كل ذلك فقط لأنه عاجز  
عن تقدير قدراته الأدبية الخاصة » .

ر. : لأنه ليس لديه روح نقدية .

أ.س : هذا صحيح . ثم إن  
هناك مشكلة أخرى ، فهناك الكثير  
مما يكتب في الاتحاد السوفيتي ، عما  
يسمى « بالثقافة الجماهيرية » .  
إن الناقد يجب ألا يغضوا البصر عن  
الظاهرة الثقافية ذات الطابع  
الجماهري . فلدينا ازدهار في  
قراءة الكتب . وتطبع كتب  
الكلاسيكيين . الروس والكتاب  
السوفييت بملابن النسخ . ومع  
ذلك غاة من الصعب الحصول  
عليها . أن الناس يقرأون كثيرا في  
هذا البلد . وهناك بالطبع مستويات  
مختلفة من أفواق القراء وفهمهم  
للمادة المقرؤة . وبالتالي فإن واحدة  
من مهم الكتاب والنقاد ، هي  
ترويض المارد ، مارد الثقافة  
الجماهيرية الذي انطلق من مكينه .  
موضحين بشكل مقنع « ما هو جيد  
وما هو رديء » إذا استخدمنا تعبير  
ماياكونسكي .

١٠٤ : هذا صحيح ، فلقد نوقشت  
حديثا جدا ، عدة مشكلات تحست  
عنوان علم هو ( الكتب ووسائل  
الاتصال الجماهيرى ) .

ان الكتاب فى الغرب لديهم فرص  
قليلة جدا للتعامل مع تلك الوسائل .  
وثمة عدد قليل جدا من البرامج  
التليفزيونية الادبية فى فرنسا ، على  
سبيل المثال . وقليل من البرامج  
فى الإذاعة - لها جمهور محدود  
للغاية . وفى فرنسا كما فى كل مكان  
فى الغرب ، يسود نظام ( الأكثر  
مبيعا ) والكتب المبيدون والجادون  
كلما يصلون الى النظام الجماهيرى ،  
فان كتابا معيننا يوزع جيدا نجاة ..  
يوزع منه عدد هائل من النسخ .  
ان كتابا كهذا هو الذى تطن منه  
وسائل الاتصال الجماهيرى فى ضجة  
اعلامية .

وفى أكثر الحالات ، فان الكتاب  
الأكثر مبيعا يكون من النوعية  
الخفيفة ، التى نطلق عليها اسم  
« أدب محطة السكك الحديدية » .

ان نظام « الأكثر مبيعا » هو نوع  
من المعيار الأدبى .. وإذا كرس  
كتيب ما جهوده فى سبيل انتاج  
كتاب يصبح « الأكثر مبيعا » منذ  
البداية ، فله لا يمود فنانا صادقا .  
فالفنان الصادق دوما يريد منذ  
انى الروح الإنسانية .

١٠٥ : اعتقد أننا ونحن بصدد  
مناقشة دور الأدب والنقد ، فأنه  
من المهم أن نتعرف منك على أنشطة

ان كل مناهج وسائل الاتصال  
الجماهيرى يجب أن توظف فى هذا  
العمل . ويجب أن يلعب للنقد  
دور حملة المشاعل ، وأن يطموا  
الناس قيمة الثقافة الأصيلة بطريقة  
ذكية ولا مباشرة . والأهم من ذلك ،  
يجب أن تسخر الإمكانيات الثقافية  
والاجتماعية والجمالية من أجل سد  
حاجات الإنسان الروحية ، باعتبار  
أن الصلابة الى الأدب النبيل  
والإنسانى هى واحدة من أهم هذه  
الحاجات .

١٠٦ : أوافقك تماما فى أن مهمة  
النقاد والكتب هى توجيه الجماهير  
الواسعة الى حيث تكن القيم  
الثقافية والأدبية الحقبة . ومن المهم  
للفاية انتاع هذه الجماهير . ان  
تربية الذوق ، كما اعتاد الناس ان  
يقولوا . لها الأهمية المطلقة هنا .  
كذا خلق الظروف التى تتبع من  
خلالها الحاجة الى القراءة ، وذلك  
بشكل طبيعى . وليس سرا أنه فى  
بلدان كثيرة ، ينحدر المستوى  
الثقافى ، وهذه مسألة جديدة  
بالاهتمام . ان الجيل الناشئ اليوم ،  
يقرا قليلا أو لا يقرا على الإطلاق .  
وقد أصبح قائما بدور المتفرج .  
ويجب أن يحارب النقاد والكتب  
هذا بالقصى ما يمكن .

١٠٧ : على قدر ما أعلم ، فان  
واحدا من مؤتمرات الجمعية الدولية  
لنقاد الأدب قد كرس لمشكلات  
الثقافة الجماهيرية .

الجمعية الدولية لنقاد الأدب. كرئيس للجمعية ، ماذا تقول في هذا الشأن ؟

ر.أ : إن الجمعية تلعب دورا هاما ومفيدا في حياة المجتمع الأدبي العالمي . فهي تقوم بتسهيل عملية التواصل المتبادل بين النقاد والكتاب على النحو الأمثل ، فنحن نرتب للاجتماعات الدورية ، ونوفر المعلومات الواسعة والموثوق منها للنقاد عما يكتب في العالم . وهكذا نثير الاهتمام بالكتابات المعاصرة . وعلى سبيل المثال فانه لسنين عديدة مضت لم يكن لدى أية فكرة على الإطلاق عن الأدب الفنلندي. وعندما عقد واحد من مؤتمرات الجمعية في هلسنكي ، تمكنت من توسيع أفق كتّاب وقراء عبر المعلومات والكتب التي تلقيتها هناك . ويمكن أن أقول مثل ذلك عن الأدب السوفيتي ، فلقد كان من دواعي سروري البالغ أنني اكتشفت أعمال « أولزاس سليمانوف » .

كذلك تلعب الجمعية الدولية

لنقاد الأدب دورا آخر يلي الدور الأول ، وهو تشجيع ترجمة الكتب . ولا تستطيع بالطبع التأثير على قرارات دور النشر ، ولا يمكننا أن نقول لهم : ترجموا هذا الكتاب أو ذاك ! لكننا نستطيع أن نقضى على التحليل الشديد الذي يفرق بين الآداب المختلفة . ويمكننا المساعدة على خلق الظروف المواتية التي تنشر فيها أعمال الأعضاء في الجمعية .

أ.س : لقد دعيت الى هنا كضيف على الجلسة الختامية لمجلس اتحاد الكتاب السوفيت ، المناسبة العيد الخمسين للاتحاد . ما هي انطباعاتك عن الجلسة ؟

ر.أ : إن الانطباع الأقوى لدى هو الحقيقة التي تتمثل في أن القيادة السياسية هنا تهتم اهتماما بالغا بالأدب ، وتعلق أهمية كبيرة على نموه . وهذا يعني أن أدبكم السوفيتي قوة حقيقية في المجتمع .

المصدر :

Soviet Literature—Moscow—No. 6

—1985

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة الحوان مورلتكي





# كتاب الآلهة

انقسام

يقسرون

القسطنطين

د. سعيد اسماعيل علي



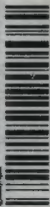








Bibliotheca Alexandrina



0530729